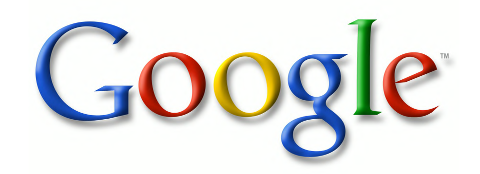
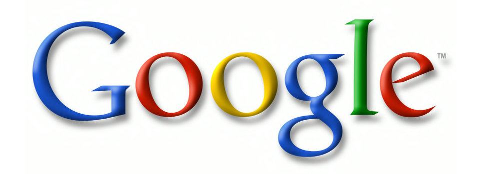





UNIV.
OF
MICH.


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Otto Ludwigs Erzählungskunst

Mit Berücksichtigung der historischen Verhältnisse nach den Erzählungen und theoretischen Schriften des Dichters

dargestellt von

Dr. Richard Müller-Ems

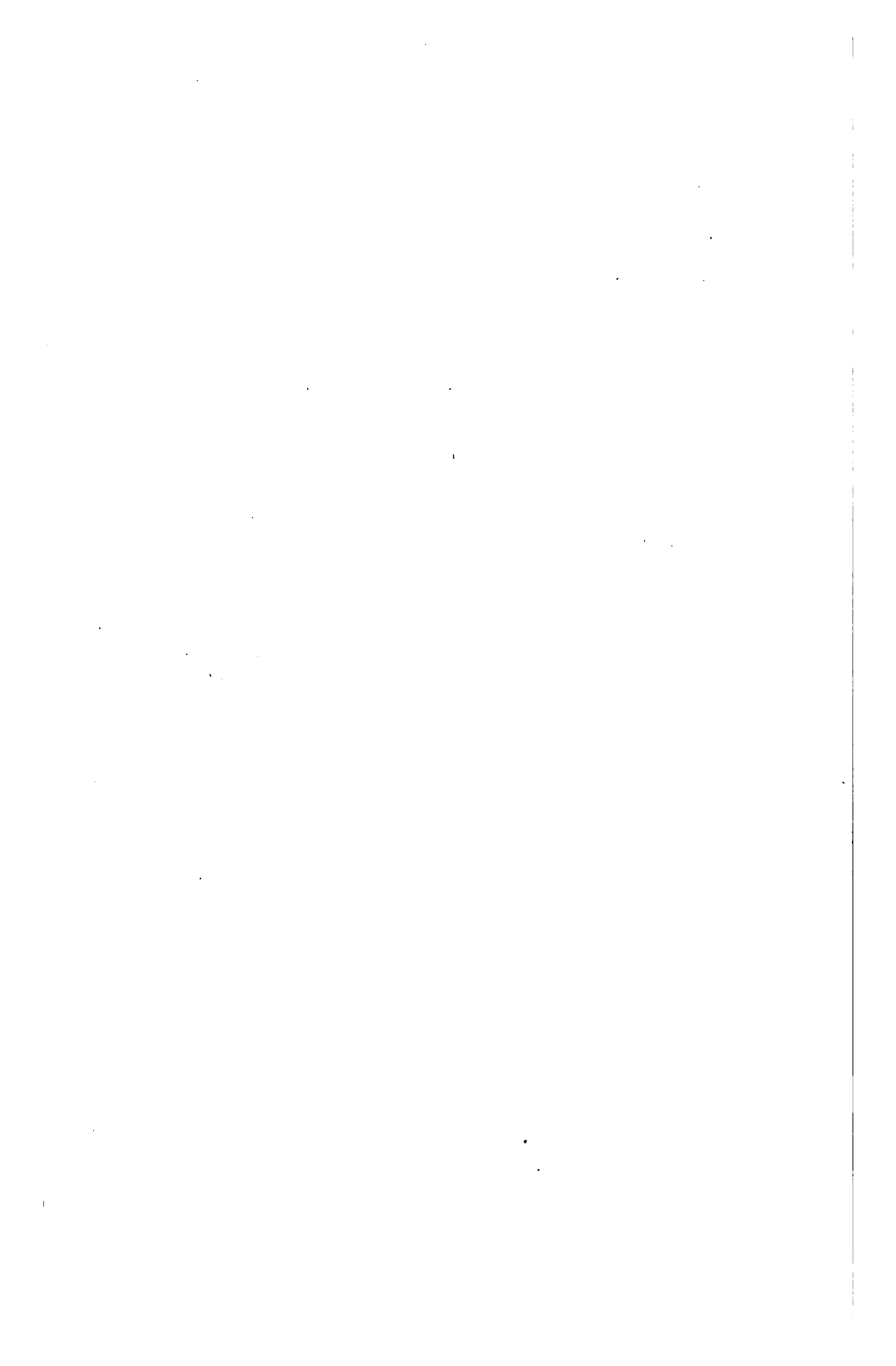
Berlin W. 15
Verlag von Albert Kohler
1905



Leitspruch:

Wir müssen dem schaffenden Geiste des Künstlers auch in den kleinsten Zügen zu begegnen suchen, denn oft sind es diese, worin er das Tiefste seiner Intention nieder-gelegt hat.

Otto Ludwig.



Inhalt.

Einleitung.

Es handelt sich hier um die Werke, nicht um den Mann, der sie schuf. Ein Kunstwerk muß sich verstehen lassen, auch ohne daß man seinen Schöpfer kennt. Daher soll das Biographische hier nur dann und wann einmal zur Hilfe herangezogen werden; Hauptgegenstand der Untersuchung sollen immer die Werke selber sein.

So würde diese Arbeit einen Schritt bedeuten, der in einer Richtung unternommen ist, die in neuester Zeit mehr und mehr von der Literaturwissenschaft eingeschlagen zu werden scheint. Während man früher in erster Linie die Dichter und ihr Leben betrachtete und die Werke oft nur als Quelle für biographisches Material heranzog, scheint sich das Interesse neuerdings mehr den Kunstwerken als solchen zuzuwenden; man macht die Form, den Stil zum Gegenstand der wissenschaftlichen Untersuchung. So würde die Literaturgeschichte, die bisher oft bloß Literatengeschichte war, zur Stilgeschichte. Ein Beitrag hierzu soll auch diese Arbeit sein. Es würde sich also als ein Ziel ergeben, die historischen Zusammenhänge von Otto Ludwigs Erzählungsstil klarzulegen.

Es könnte nun vielleicht verwundern, daß gerade Otto Ludwig zum Gegenstand einer solchen Untersuchung genommen wird. Man könnte einwerfen, daß es doch eigentlich nur ganz wenige Erzählungen sind, denen Ludwig seinen Ruf als Erzähler verdankt.

Das ist in der Tat so. Jedoch haben neuere Ausgaben noch eine ganze Reihe von Jugendwerken zutage gefördert, so daß wir immerhin sieben vollendete Erzählungen und ein leidlich abgeschlossenes Fragment einer solchen haben. Daß von diesen fast

jede einer andern Stilgattung angehört, wird den Untersuchungsstoff nur mannigfaltiger gestalten. Und es werden gerade die noch weniger selbständigen Jugendwerke den Entwickelungsgang der Kunst unseres Dichters am klarsten erkennen lassen. Eine bewußte künstlerische Absicht läßt sich, wie unsere Untersuchung lehren wird, schon von der ersten Novelle an wahrnehmen.

Dies führt zu einem weiteren Punkte, der unsre Untersuchung lohnend machen dürfte. Ludwig war ein Dichter, der wie wenig andre vor oder nach ihm die Mittel seiner Kunst überdachte und sich auch theoretisch über ihre technischen Probleme klar zu werden strebte.

Bekannter ist das von der dramatischen Tätigkeit Ludwigs. Seine kunsttheoretischen Studien über Shakespeare, Schiller u. a. m. sind bekannt und als hochinteressante Beiträge zur Dramaturgie des Schauspiels weit über den Kreis der Fachgelehrten hinaus geschätzt. Als Parallelarbeiten zu diesen dramaturgischen Studien liegen eine ganze Reihe Studien zur Technik des Romans vor, die weit weniger bekannt sind. Diese für unsere Arbeit auszunutzen, stellt sich als weiteres lohnendes Ziel dar.

Die ganze Untersuchung gliedert sich also naturgemäß in zwei Teile. Der erste ist der Praxis des Dichters, der zweite seinen theoretischen Arbeiten gewidmet.

Der erste Teil bringt also eine Analyse der Erzählungen, sucht die Veränderungen der Kunstübung im Lebenswerk des Dichters klarzulegen und die von außenher kommenden Beeinflussungen aufzudecken. Die Erzählungen, die behandelt werden, sind folgende:

1. Das Hausgesinde. 1840.
2. Die Emanzipation der Domestiken. 1843.
3. Die wahrhaftige Geschichte von den drei Wünschen. 1843.
4. Maria. 1843.
5. Aus einem alten Schulmeisterleben. 1846/47.
6. Die Heiterethei und ihr Widerspiel.
7. Aus dem Regen in die Traufe. 1853.
8. Zwischen Himmel und Erde. 1854.

Der zweite Teil der Untersuchung bringt eine nach bestimmtem Plane geordnete Zusammenstellung der wichtigsten Theorien Ludwigs

über die Kunst der Erzählung, die in der ursprünglichen Gestalt der Aufzeichnung ganz unübersichtlich durcheinander stehen.

Der Schluß sucht dann festzustellen, wie weit Ludwig in seinen theoretischen Schriften, die alle in eine spätere Zeit fallen als die Erzählungen, sich von seiner Praxis entfernt, und wie ein nach diesen epischen Studien ausgeführter Roman sich darstellen würde.

Zugrunde gelegt ist den Untersuchungen die Ausgabe von Bartels (B.) als die vollständigste. Für einzelne Studien und Briefstellen dient die von Adolf Stern besorgte Ausgabe (St.) als Ergänzung. Für die erste Novelle, das „Hausgesinde" konnte eine Arbeit von W. Greiner benutzt werden.

Erster Teil.

Die Erzählungen.



Kapitel I.

Motive und Charaktere.

Es sollen zuerst die Motive der Ludwigschen Erzählungen untersucht und auf ihre eventuelle Abhängkeit von literarischen Vorbildern hin geprüft werden. Denn man darf wohl annehmen, daß von da, wo sich stoffliche Beeinflussung nachweisen läßt, auch eine Abhängigkeit in der Form zu erwarten ist.

Daß Ludwig, der sehr viel las, sich durch die Lektüre anregen ließ, dafür sind ja die „Studien“ der deutlichste Beweis. Besonders aber sei noch auf die Stelle in den „epischen Studien“ hingewiesen, wo er gelegentlich einer Besprechung von Gottfried Kellers „Romeo und Julie auf dem Dorfe“ notiert: „Ich habe unmittelbar vorher Romane gelesen, unmittelbar nachher Novellen von Heyse und Grimm, auch eigene Pläne derart gemacht.“ (B. VI 286.) Für die Dramen sind bereits die literarischen Einflüsse nachgewiesen.[1]) Für das Schauspiel „Das Fräulein von Scuderi“ hat E. T. A. Hoffmanns gleichnamige Novelle den Stoff geliefert, bei den „Makkabäern“ schwebte ihm Zacharias Werners Makkabäerstück vor. Auch der „Erbförster“ ist nur eine scheinbare Ausnahme. Die Lokalfarbe der Ifflandschen „Jäger“, das sittliche Problem des Kleistschen „Kohlhaas“ und etwas von der düstern Stimmung der Hebbelschen „Maria Magdalena“, diese drei Motive schießen ineinander und kristallisieren sich zu einer Figur, die Ludwig in der Wirklichkeit begegnet ist. Auch für andere Werke noch läßt sich

1) Vgl. Jul. Schmidt: Charakterbilder aus der zeitgenöss. Literatur S. 158 (O. Ludwig). Zum Erbförster vgl.: E. Sieburg: Die Vorgeschichte der Erbförstertragödie von O. Ludwig. Diss. Berlin 1908.

dasselbe nachweisen, doch mag dies genügen, um meine Annahme, daß Ludwig literarischen Anregungen sehr zugänglich war, zu rechtfertigen.

Wir nehmen, hierin Goethe folgend,[1]) drei Stoffgebiete an, denen die einzelnen Motive angehören. Wir hätten also, wenn wir neben die Goethische noch die Terminologie, die Scherer[2]) vorschlägt, setzen, folgende drei Stoffgebiete:

1. Die äußere, oder wie Goethe sagt, die physische Welt.
2. Die innere Welt, die Goethe die sittliche nennt.
3. Die dritte Welt, die Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale.

Auch Ludwig selbst hat sich in den „epischen Studien" über Motive ausgesprochen. (W. VI 238.) Er unterscheidet:

1. Äußere: Intrige, Mißverständnis, Verkennung, Nichtkennen.
2. Innere Motive: Leidenschaft, Affekt.

Diese Einteilung konnte für Ludwig in seiner späteren Periode, wo das Wunderbare und rein Phantastische in seinen Werken keine selbständige Bedeutung mehr hatte, genügen. Dagegen kommt man bei der Betrachtung der ersten Novellen nicht ohne die dritte Kategorie der Goethischen Einteilung aus.

Fast niemals aber treten die drei Arten von Motiven unvermischt auf, sondern sie durchkreuzen sich in der mannigfaltigsten Weise. Daher ist eine reinliche Scheidung ganz unmöglich. Es wird also im folgenden, wo wir die einzelnen Erzählungen durchgehen, diese Einteilung nur ganz im allgemeinen befolgt, und überall da durchbrochen werden, wo es der Zusammenhang erfordert. Ebenso muß mit der Betrachtung der inneren Motive die der Charaktere verbunden werden.

Die Erstlingsnovelle Ludwigs, das Hausgesinde, spielt auf einem adeligen Gutshofe.[3]) Das Hauptmotiv der Handlung findet sich in Kotzebues Lustspiel „Der Rehbock", das dem Lortzingschen „Wildschütz" zugrunde liegt: Ein leichtsinniger Weltmann und

---

1) Goethe: Über epische und dramatische Dichtung (Hempel XXIX 223).
2) Scherer: Poetik 206.
3) Vgl. Greiner: Das Hausgesinde S. 7 f.

eifriger Schürzenjäger wird von seiner eifersüchtigen Gattin scheinbar entlarvt, aber im letzten Augenblick ermöglicht es ein Zufall dem vielgewandten Grafen, den Schein seiner Ehre zu retten.

Auch leichte Einflüsse Tiecks machen sich schon geltend. Die Liebeshandlung erinnert an den „Alten vom Berge".[1])

Die Verwickelungen entstehen bei Kotzebue durch das Motiv der Verkleidung, bei Ludwig durch die Verwechselung eines Gegenstandes (des Kästchens).

Daß ein Zufall die Pointe der ganzen Erzählung ist, dürfte ebenfalls wieder auf Tieck hinweisen. Für diesen war in seiner späteren Zeit das Charakteristikum der Novelle gerade ein zufälliges Ereignis, das die Handlung aus ihrer bisherigen Richtung drängte und einen Umschwung herbeiführte. Deshalb verwandte Tieck für diesen entscheidenden Zufall den Namen „Wendepunkt". Er schreibt darüber: „Die Novelle wird immer jenen sonderbaren, auffallenden Wendepunkt haben, der sie von allen anderen Gattungen der Erzählung unterscheidet."[2]) Für Tieck hatte der Zufall dann noch eine tiefere symbolische Bedeutung, weil man hierin eine Offenbarung der tiefsten Mysterien des Lebens sehen sollte.[3]) Hiervon ist bei Ludwig freilich nichts zu spüren.

Auch in den Charakteren finden sich Ähnlichkeiten mit den obengenannten Vorbildern. Der Graf ist bei Kotzebue, Lortzing und Ludwig gleich, leichtsinnig, verliebt, schwindelhaft. Die Gräfin ist bei Kotzebue und Lortzing eifersüchtig und verliebt, bei Ludwig nur eifersüchtig, überall aber preziös und würdevoll. Die Geliebte ist bei den beiden ersten schlauer und schnippischer als bei Ludwig. Die Gestalt des häßlichen, komischen Alten ist bei Ludwig noch karikaturenhafter ausgefallen, hat auch ein Gegenstück in der Gouvernante bekommen.

Alle diese Figuren sind aber wenig individuell dargestellt, sondern in der Hauptsache die bekannten Lustspieltypen. Origineller ist nur der treuherzig-täppische Andres.

---

1) Tieck: Schriften, Abteilung Novellen VIII.

2) Schriften B. XI. S. 87.

3) Vgl. Minor: Tieck als Novellendichter, Akademische Blätter 129 ff.

Das Wunderbare tritt in der Figur des Zaubermännleins in Erscheinung. Jedoch geschieht dies nicht so unvermittelt wie oft bei Tieck, oder gar Hoffmann, sondern ist wohl vorbereitet durch den ekstatischen Zustand des Andres.

Sonderlich originell sind auch die meisten Motive in der „Emanzipation“ gerade nicht. Ein einsames Schloß im Walde ist der Schauplatz. Jene Räuberromantik, die in der Erzählung niederer Gattnng von jeher geblüht hatte und später durch Schiller in das Kunstwerk großen Stiles eingeführt war, gibt auch hier den Hintergrund. Der ganze Apparat des Abenteurerromans ist in Bewegung gesetzt. Ein unheimliches Wirtshaus, Überfall des Nachts im Walde, wunderbare Rettung, Personenverwechselung infolge eines vertauschten Gegenstandes, Verkleidung, abermaliger Überfall durch Räuber, Befreiung im letzten Augenblick, unerwartetes Wiedersehen und eine Fülle ähnlicher Motive kommen vor.

Auch die Charaktere sind nicht viel origineller. Der Baron, der Arzt, der Pfarrer, der Polizeidirektor, die Gräfin haben kaum individuelle Züge. Daher sind auch die inneren Motive durchaus konventionell, wie die Liebe zwischen dem Baron und Florentine. Der Räuberhauptmann ist ein echter und rechter Vertreter dieser so beliebten Gattung, ein naher Verwandter von Robin Hood, von Rinaldo Rinaldini, von Schinderhannes und anderen, der nur den Reichen nachstellt, den Armen aber wohl will und ihnen hilft. Von der Gesellschaft im Schlosse hat nur Florentine, die Emanzipierte, originellere Züge, doch mischt sich hier schon ein ironischer Zug ein.

Dieser tritt scharf und klar hervor in den Domestikenszenen. Da ist die originellste Figur des Ganzen: der Haushofmeister Xaver Lindenblatt. Ihm ist der Kopf durch die Lektüre von Werken Sands, Mundts und Gutzkows völlig verdreht. Er plant eine Emanzipation der Domestiken, die sich so äußern wird, daß die Dienstboten, statt blind zu gehorchen, selbst denkend, auch gegen ausdrücklichen Befehl handelnd, für das Beste der Herrschaft sorgen. Wie diese Emanzipation durchgeführt wird, das berichtet in ironischer Weise die Novelle.

Der Zug, daß einer Person durch das Lesen von Romanen der Kopf verdreht ist, und daß diese dann zur Parodie auf jene

Romane benutzt wird, hat sein vornehmstes Vorbild im Don Quichote.[1]) Auch darin kann man indirekt romantischen Einfluß auf Ludwig sehen, da die Romantiker, besonders Tieck, Cervantes in Deutschland erst zur rechten Anerkennung gebracht haben.

Daß diese Figur karikaturenhaft ausfiel, lag wohl in der Absicht Ludwigs. Karikaturenhaft sind auch die anderen Domestiken gezeichnet, besonders durch die Übertreibung gewisser Charakterisierungsmittel, auf die ich später zurückkommen werde.

Motive der dritten Welt fehlen auch hier nicht. Hierhin gehört die Erscheinung des gespenstischen, wandernden Dorfes im Anfang.

Im ganzen gibt auch diese Erzählung den Eindruck des Zusammengelesenen und am Schreibtisch Erdachten. Noch lassen sich nirgends Züge nachweisen, die auf eigene Beobachtung des Lebens schließen ließen.

In der „wahrhaftigen Geschichte" betritt Ludwig ein ganz anderes Gebiet.

Wir haben es hier mit jener Vermischung des alltäglichen Lebens und einer märchenhaften, wunderbaren Welt zu tun, wie sie besonders Hoffmann kultiviert hat. Als direktes Vorbild hat für Ludwig wohl Hoffmanns „Goldner Topf" aus den Phantasiestücken gedient. Wie hier der Student Anselmus nach mancherlei Abenteuern seine wunderbar schöne Serpentina gewinnt und nun mit ihr auf der Insel Atlantis ein seliges Leben führt, so träumen bei Ludwig sowohl die drei Literaten wie der Held der ganzen Geschichte, sie gewännen jeder die ersehnte Braut und lebten mit ihr in Glanz und Herrlichkeit.

Bei Ludwig spielen dann noch andere Motive herein. Der Besitz der Geliebten ist für die Literaten an die Erfüllung einer leichten Bedingung geknüpft, die sie aber doch nicht halten. Ähnliches kommt in älteren Sagen und Märchen vor, schon bei Apulejus in Amor und Psyche, im Melusinenmärchen, in der Lohengrinsage, dem Märchen vom Ritter Blaubart u. a. m.

Auf das Orientalische und Indische dürfte Ludwig durch

1) Erwähnt in der Novelle wird das Buch einmal nebenher. B. III 8.

seinen Freund, den Orientalisten Wetzstein, gebracht sein. Außerdem spielt Altdeutsches hinein.

Die Charaktere sind zum Teil, wie die Prinzessinnen, reine Märchenfiguren, zum Teil ganz verschrobene Käuze, die von einer fixen Idee beherrscht werden, wie sie auch Jean Paul, Hoffmann und andere vielfach gaben. So bei Ludwig Heidermann, Fintlein 2c. Immerhin bemerken wir hier schon eine beginnende realistische Beobachtung.

Aus dem eignen Leben entnommen ist auch wohl der Zug von dem vergeblichen Herumlaufen und Suchen nach einem Verleger. Aus dieser Zeit stammt eine Briefstelle, die Stern mitteilt. Ludwig schreibt an E. Devrient am 5. Dez. 1846: „Ich habe mit Novellen und allem möglichen — ohne nur Honorar zu fordern — während ich doch sah, daß Viel gedruckt wird, was schlechter oder doch nicht besser ist, als meines — habe in Leipzig mit Manuscripten hausiert, bin mit schamroten Wangen von Buchhändler zu Buchhändler gelaufen — — —“ (Stern: VI 345).

Das Wunderbare ist nicht eigentlich in der Art Hoffmanns aufs Grausige gerichtet, sondern erinnert mit seinen Schilderungen prächtiger Schlösser und verzauberter Prinzessinnen eher an die Art des deutschen Märchens oder auch an „Tausend und eine Nacht“. Überhaupt verfährt auch hier Ludwig, in dem sich hier schon der spätere Realist ankündigt, nicht so souverän mit seinen Märchenfiguren wie Hoffmann, sondern sucht sie als Träume zu erklären.

Wenn er aber, wie er das in dem „Märchen vom toten Kinde“ (W. III 207—236) versucht, mit dem Wunderbaren ganz frei schalten will, so mißrät das Ganze und wird farblos.

Auch die Motive in „Maria“ verraten doch, bei aller Tendenz zum Realistischen, die sich in dieser Novelle geltend macht, noch stark romantischen Einfluß.

Über das Hauptmotiv, die unbewußte Empfängnis, hat schon kurz Richard M. Werner[1]) bei Gelegenheit eines Aufsatzes über Kleists „Marquise von O.“ gesprochen. Ludwigs Novelle hat

1) Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte III 488 f.

dann, an Werner anknüpfend, Richard M. Meyer[1]) zum Mittelpunkt einer sehr inhaltsreichen Unterhaltung gemacht. Er verfolgt darin das Motiv der unbewußten Empfängnis durch die Weltliteratur und weist das Vorkommen desselben seit den ältesten Zeiten nach.[2]) Auf Otto Ludwig hat nach Meyer besonders die Novelle Mundts in „Charakteren und Situationen" mit der Überschrift „Lebensmagie, Wirklichkeit und Traum" gewirkt. Doch hat Meyer ganz die Novelle E. T. A. Hoffmanns „Das Gelübde" in den „Nachtstücken" übersehen, die ebenfalls das Motiv der unbewußten Empfängnis behandelt und die eigentlich hier am nächsten lag, da Ludwig damals sehr eifrig Hoffmann studierte. (Es ist die Zeit, wo auch die „Wahrhaftige Geschichte" und „Das Fräulein von Scuderi" entstanden.) Doch läßt sich eine Abhängigkeit im einzelnen kaum nachweisen. Jedenfalls aber sind diese Einflüsse durchaus sekundärer Natur gewesen. Denn wir haben hier ein Zeugnis von Ludwigs eigner Hand. Er schreibt: Sie (die Novelle Maria) ist aus der Anekdote von dem reichen jungen Voigtländer Leinwandhändler entstanden, den die Wirtstochter in dem Gemache, durch welches er in das seine geführt wird, scheintot aufgebahrt zur Leidenschaft und zu dem unnatürlichen Vergehen verlockt, zufolgedessen er, wie er nach Jahren einkehrt, die Begrabengeglaubte als Mutter wiederfindet, die den Vater ihres Kindes nicht zu nennen weiß."[3])

Der Zufall spielt auch noch in dieser Novelle eine große Rolle. Ein solcher ist zum Beispiel die Verwechselung und das Schwanken zwischen Marie und Julie infolge des verlorenen Bandes, das Eisener gefunden hat. Ferner, daß Eisener gerade in dem Moment ankommt, um Mariens Hand zu erbitten, als sie scheintot ist, und daß er wieder fortstürmt, ohne den wirklichen Zusammenhang erfahren zu haben. Diese beiden rein zufälligen Ereignisse sind in der Novelle von weitgehendster Wirkung. Dazu kommt noch der letzte Zufall, durch den alles ins reine gebracht wird,

---

1) Euphorion VII 104 ff.
2) Weiter ausgeführt noch von Baldensperger, Euph. VII 792 ff.
3) Briefe an Tieck II 282 ed. Holtei.

der Wendepunkt, nämlich die Auffindung infolge des Bildes, das Eisener in Dresden findet.

Man sieht also, daß die Handlung auch in diesem Werke noch durchaus aus äußeren Motiven aufgebaut ist.

Trotzdem sind die Figuren der Novelle viel origineller als die der früheren Erzählungen. Jede einzelne Figur ist mit entschiedenen, individuellen Zügen ausgestattet.

Eisener hat mit Ludwig selbst die Kurzsichtigkeit gemein, ferner die Neigung zur Abgeschlossenheit und zur Grübelei. In Breitung will Bartels den Eisfelder Oheim Ludwigs, Christian Otto, den „dicken Herrn" erkennen.

Ein Beispiel für die jetzt viel individuellere Charakteristik: Der Pastor wird hier „als ein kleiner brünetter Mann von großer Beweglichkeit" geschildert, (B. III 132), während in der „Emanzipation" nur ganz allgemeine, typische Züge gegeben waren. „Der Geistliche —, den die Gräfin wegen seiner anspruchslosen, milden, echt frommen Denkungsart lieb gewonnen, ein Mann, der unter dem Schnee des Alters noch den ganzen unzerpflückten Blütenzweig warmer Jugend bewahrte" (B. III 22). Genauer wird das später behandelt werden. Jedenfalls tritt uns hier überall eine bedeutend sicherere Beobachtung der Welt und der Menschen entgegen.

Trotzdem ist auch hier das Wunderbare noch nicht ganz ausgeschieden. Auf der Grenze steht das Motiv des Nachtwandelns, das schon durch Kleist im „Käthchen von Heilbronn" und dem „Prinz von Homburg" benutzt war, damals besonders durch Bellinis „Somnambula" in der Kunst vertreten war. Hierhin gehören auch die Ahnungen der Maria, die ihr die Vaterschaft Eiseners offenbaren. Überhaupt ist Maria mit seltsamen Gaben ausgestattet, so, daß sie die Farben hörte und die Töne sah (B. III 155), eine Eigenschaft, die sie mit Hoffmanns berühmten Kapellmeister Kreisler gemein hat. Sehr romantisch ist es auch, daß Maria sozusagen von nichts, einem Apfel und einem Stückchen Brot täglich lebt!

Bei der Episode „aus einem alten Schulmeisterleben" wird man schon durch bloße Nennung des Titels an zwei ältere Werke: Jean Pauls „Das Leben des vergnügten Schulmeisterleins

Wuz zu Auental“ und Jeremias Gotthelfs „Leiden und Freuden eines Schulmeisters“ erinnert. Wie Ludwigs Werk im ganzen geworden wäre, läßt sich nicht sagen. Wie es im Druck vorliegt, gibt es nur die Schilderung der Vorgänge auf einer Bauernhochzeit, die der Schulmeister als Musikant mitmacht. Doch wäre der abgedruckte Teil dem Ganzen gegenüber wohl nur eine Episode gewesen. Ob dieses Ganze eine typische Schilderung des Schulmeisterberufes geworden wäre, wie bei Gotthelf, der pädagogische Absichten mit seinem Romane verband, darf man wohl bezweifeln. Eine Abhängigkeit von Jean Paul, die von Stern und Bartels (Stern: II 479 f B. 1 XXXIV) behauptet ist, läßt sich motivlich nicht nachweisen, weder vom „Schulmeisterlein Wuz“, das nur das Glück im engsten Raume zeichnen will, noch von anderen Werken Richters. Daß auch stilistisch die Abhängigkeit gering ist, soll später gezeigt werden. Eher dürfte Auerbachs „Lauterbacher“, der gerade kurz vorher veröffentlicht war, anregend gewirkt haben, worin ein alter Schulmeister vorkommt, der ebenfalls den Bauern zum Tanze aufspielt. Doch wäre auch das sehr wenig.

Ludwig trug sich selber längere Zeit mit der Absicht Dorfschulmeister zu werden (Stern I 125).

Jedenfalls liegen persönliche Beobachtungen zugrunde, wozu Ludwig während seines wiederholten Aufenthaltes auf dem Lande bei Meißen, wo auch das Fragment spielt, reichlich Gelegenheit hatte.

Bei der Schilderung der Bauernhochzeit kann man vielleicht an jene der Oberhofepisode in Immermanns „Münchhausen“ denken, wenn auch Ludwig durchaus selbständig ist.

Das Hauptmotiv ist dies: Der Linkenfriede kehrt gerade an dem Tage heim, als seine einstige Geliebte, die Tochter des Bauern Beust, mit einem andern Hochzeit hat. Er behauptet, er sei der wahre Bräutigam. Der Beust sagt dem Linkenfriede, er solle nur die Hochzeit halten, wenn er könne. Er meint aber, das sei unmöglich. Der Linkenfriede aber setzt es durch einen Gewaltstreich durch und packt nun den Alten beim Wort. Dieser harte Kopf hat etwas von dem Trotz, den später der „Erbförster“ und „Stein“ zeigen („Im Erbförster“).

Höchst humorvoll ist das Morgenständchen auf dem Dache, wie überhaupt die Musikantentypen Produkte köstlichen Humors sind.

Es kommen zwar auch hier noch allerlei abergläubische Geschichten vor, doch greifen sie nicht in den Kausalnexus ein. Wir befinden uns mit diesem Fragment schon im wesentlichen auf realistischem Boden, wenn auch manches dem Dichter vorgegeben werden muß; wie auch G. Keller in seinen Novellen oft ganz verschrobene Zustände schildert, diese dann aber mit unbedingter Logik durchführt.

Ludwig hat mit diesem Romane bereits das Feld betreten, auf dem er mehrere Jahre später größere Erfolge erringen sollte.

Mit der „Heiterethei" und ihrem Widerspiel „Aus dem Regen in die Traufe" kehrt Ludwig in seine thüringische Heimat zurück. Schon der Nebentitel „Thüringer Naturen" deutet an, daß Ludwig sozusagen ethnographische Absichten mit diesen Novellen verband. Jedoch fehlt jede soziale Tendenz, kein historischer Hintergrund ist gegeben, keinerlei Ideenkämpfe spielen hinein, wie das bei Auerbach und Gotthelf häufig der Fall ist.

Für die Wahl des Stoffes ist wohl in erster Linie Auerbach, der dem Dichter persönlich befreundet war, ferner auch Jerem. Gotthelf anregend gewesen.

Die Novellen spielen in Luckenbach, einem Mittelding zwischen Dorf und Stadt, daß irgendwo in Thüringen liegen kann.

Das Hauptmotiv der größeren Novelle, der Heiterethei, ist die Liebe zwischen dem Holdersfritz und dem Annedorle, die den Spitznamen „Heiterethei" führt. Wie diese Liebe fast gegen den Willen der Betroffenen entsteht, wie die beiden Leutchen durch den Klatsch der Nachbarn fast völlig auseinandergebracht und verfeindet werden, bis sie sich nach Überwindung einer Reihe innerer Hindernisse dennoch finden, das erzählt die Geschichte. Dieses Hauptmotiv ist mit einer Fülle von Detailhandlungen umsponnen, die von einem vortrefflichen Beobachtungsvermögen zeugen und die uns nach ihren charakterisierenden Qualitäten später beschäftigen sollen. Im ganzen jedoch finden sich die äußeren Motive mehr in der ersten Hälfte der Erzählung, so die verschiedenen Kraftproben der Helden, das Eingreifen der „großen Weiber", allerlei Mißverständnisse und Klatsch, der Sturz vom Stege 2c.; im zweiten Teile spielt sich die

Handlung mehr im Innern der Helden ab. Die endliche Lösung wird, obwohl auch hier ein halber Zufall (daß das Liesle den Fritz zurückruft) mitspielt, doch in der Hauptsache nicht durch einen äußeren „Wendepunkt", sondern durch wohlmotivierte innere Vorgänge herbeigeführt.

Die Charakteristik der Hauptfiguren zeigt Ludwigs Kunst auf ihrer Höhe.

Über die Entstehung hat er sich selber ausgesprochen: „Die Gestalt der Heiterethei ist mein eigen, wenn auch der Name und die Anekdote mit dem Schubkarren Eisfelder Tradition ist. Das Häuschen der Heiterethei stand in Saalfeld, zur Zeit, wo ich dort auf dem Lyzeum war —, wurde aber von einer Weibsperson bewohnt, die den Spitznamen „Mepp" und sonst durchaus mit meiner Heiterethei nichts gemein hatte. Sie war eine liederliche Person und damals schon ziemlich alt und dabei häßlich. Ich selbst habe sie öfter bei Spaziergängen an der Saale, woraus im Buche der Zehntbach geworden ist, der in Eisfeld nicht existiert, durch die großen Löcher in der Lehmwand in ganzer Figur gesehen, wie sie an ihrem Tische saß und dem Spotte der Vorübergehenden trotzte. Auch von den übrigen Personen ist keine ein Eisfelder Porträt, sie sind sämtlich typische Gestalten, von denen jede kleine Stadt, fast jedes Dorf individuelle Verwirklichungen aufweisen kann. Wenigen wird es an einer geldstolzen Baltinessin fehlen, einen Duckmäuser wie der Morzenschmied hat jeder Ort. — Das ist eben das Wahre in der poetischen Produktion, was jeder kennt und mit seinen eignen Augen gesehen hat, und Wahrheit ging mir von je über alle Schönheit." (Stern II 6 f.)

In seinem berühmten Bekenntnis über die Art seines Schaffens berichtet Ludwig, daß die Heiterethei ebenso wie die Helden seiner andern bedeutenderen Dichtungen plastisch in einem Farbenspektrum vor ihm stand. (B. VI. 310).

Danach ist die Art des Ludwigschen Schaffens völlig klar. Er benutzte also keine direkten Modelle für die Charakteristik seiner Figuren, sondern trug nur einzelne, beobachtete Züge zusammen, überließ es aber der Phantasie, diese Züge zu einem organischen Ganzen zu gestalten.

Dies ist bei der Heiterethei sicherlich so gut gelungen, wie bei irgend einer anderen Figur des Dichters. Doch hat man den Zug angefochten, (wohl mit Recht, obwohl er psychologisch sehr gut wirkt) daß das erwachsene Mädchen noch nicht geträumt haben soll und sich nun vor ihren eignen Träumen fürchtet, als es doch geschieht. (B I. LIV). Hier zum ersten Male in seinen Erzählungen gibt Ludwig eine durchgeführte seelische Entwickelung. (Denn bei „Maria" ist das Psychologische noch zu sehr mit phantastischen Elementen durchsetzt, als daß man dies hierher zählen könnte.)

Der Holdersfritz hat mit dem Dichter selber den Zug zur beständigen Reflexion über sich selbst gemein, doch ist das hier geschickt in den Vorstellungskreis des Handwerkers eingepaßt. Eine seelische Entwickelung haben wir hier ebenfalls, wie sich der von Natur tüchtige Bursche, der sich von seinen Gesellen in ein wildes, ausschweifendes Leben hat locken lassen, über die echt kleinstädtischen Motive, die Furcht vor dem Gerede der Leute und über seinen eignen Trotz hinwegsetzt. Gerade in dieser bewußten Entwickelung zum Bessern treten Ludwigs didaktische Neigungen, die auch sonst in dieser Novelle sich bemerklich machen, wenn auch nicht unangenehm hervor.

Die übrigen Charaktere der Erzählung haben zum Teil einen Stich ins Karikaturenhafte, besonders die „großen Weiber".

Ein Hineinspielen übernatürlicher Mächte kommt in der „Heiterethei" nicht vor. Träume ja, aber diese sind durchaus psychologisch motiviert. Das beste Beispiel dafür ist der Traum der Heiterethei, worin sie sich ihrer Liebe zum Holdersfritz bewußt wird.

Zu der „Heiterethei" verhält sich das Widerspiel etwa wie zu einer feinen Komödie ein derber Schwank.

Schon die große Rolle, die das Prügeln in der Erzählnng spielt, das von den ältesten Zeiten an zu grobkomischen Wirkungen benutzt wurde, bedingt das. Auch sonst sind die Motive nicht so fein und innerlich wie in der größeren Novelle.

Das ist nun freilich schon in den Charakteren gegeben, die alle karikiert sind: Der dreißigjährige Schneider, der vor Mutter und Braut geprügelt wird und doch immer ruft „Respekt muß sein im Haus!" die Frau Bügel, die Sannel, das gutmütig-dumme

Geschöpf. Dann die „Schwarze", die sich durch Verstellung einzuschleichen weiß, dem Schneider einen Heiratsvertrag abnötigt und sich nun von der wahren Seite zeigt. Die Verwickelung wird endlich durch den fremden Gesellen, eine mit köstlichem Humor durchgeführte Erscheinung (die an Gottf. Kellers Kammmacher erinnert), der die Funktion des deus ex machina versieht, gelöst.

Die Figuren dieser Novelle waren in der ersten zum Teil schon als Nebenfiguren vorgekommen, jetzt kommt die Heiterethei episodenhaft vor.[1])

Im Vergleich zur „Heiterethei", gegen die man sogar den Vorwurf der Dürftigkeit erhoben hat,[2]) ist „Zwischen Himmel und Erde" viel reicher an Motiven, äußeren wie inneren, und diese selbst sind viel stärker und wuchtiger.

Die Haupthandlung setzt sich aus zwei der mächtigsten Motive, die es überhaupt geben kann, zusammen: Verbotene Neigung zwischen einer verheirateten Frau und einem andern Mann, der hier der Bruder ihres Gatten ist, und daher entstehend: Bruderzwist.

Beide Motive sind oft in der Weltliteratur behandelt, auch miteinander verbunden. Das eine, das „Kain und Abel"-Motiv gehört zu den ältesten überhaupt. Über sein Vorkommen hat ausführlich Minor gesprochen, gelegentlich von Schillers „Räubern"[3]). Für uns kommen nur die Werke in Betracht, die Ludwig nachweisbar kannte. Es sind dies Klingers „Zwillinge", „Julius

---

1) Es sei hier auf einen Parallelismus hingewiesen, der zwischen den Figuren dieser beiden Novellen und denen der „gezähmten Widerspenstigen" Shakespeares besteht. Es ist freilich wohl nur ein Parallelismus, denn bei mancher Ähnlichkeit ist die Verschiedenheit auch sehr groß.

Die Rolle des Petrucchio spielt der Holdersfritz, der die Widerspenstige zähmt und hinter dem sich die weniger beherzten Geschlechtsgenossen verstecken. Die von ihm, allerdings auf moralischem Wege, bezwungene Heiterethei entspricht, mutatis mutandis der wilden Catharina, die ewig sanfte Sannel der Bianka des Dramas. In demselben Stücke findet sich dann das Motiv des Heiratsvertrages wieder.

Gekannt hat Ludwig das Stück auf jeden Fall. Vielleicht hat es anregend auf die Konzeption des Widerspiels gewirkt.

2) Treitschke: Histor. und pol. Aufsätze I 449.

3) Minor: Schiller I 302 ff. I S. 69 f.

von Tarent" von Leisewitz und Schillers „Räuber", Werke, die wieder im Zusammenhang zueinander stehen, was uns aber hier fern liegt. Von diesen drei Werken hat Ludwig die beiden ersten gerade in den Jahren zwischen 1851—1855 besprochen (nach der Datierung von M. Heydrich), das heißt in der Zeit, als „zwischen Himmel und Erde" entstand.[1]) In allen diesen Werken handelt es sich um einen Streit zwischen zwei Brüdern, die dasselbe Weib lieben. Am meisten Verwandtschaft zeigt Ludwigs Erzählung mit den „Zwillingen" von Klinger: Auch hier macht der eine Bruder, dem früher das Weib angehört hat, und dem sie nun entglitten ist, einen Mordanschlag auf den andern, in beiden Werken übernimmt der Vater die Rache, wenn auch bei Ludwig beides im letzten Augenblicke verhindert wird.

Bei Ludwig liegt der Keim der Verwicklung in der Vorgeschichte, in der Intrige des Fritz, die sich noch fortsetzt, als der Bruder bereits heimgekehrt ist. Der Leser durchschaut dieses Gewebe von Lug und Trug schon lange, ehe die Personen der Dichtung dahinter kommen. Ein Zufall, die Auffindung der Blume in der Kapsel und der Briefe, klärt dann die Frau auf. Das Motiv, daß ein Kind die Vermittelung zwischen zwei Liebenden bildet, hat Ludwig schon früher in dem kleinen Gedichte „Zu stille Liebe" (B. III 86) angeschlagen. — Fritz durchschaut seine Frau ganz, nachdem er ein Selbstgespräch derselben belauscht hat. Der Zufall und die äußeren Motive spielen also, wie man sieht, eine große Rolle in dieser Erzählung.

Es steigert sich nun die Handlung, Schritt für Schritt vorwärts rückend, bis zu dem ersten Mordanschlage. In dieser Szene, die sich nachts in dem Schuppen abspielt, greifen die Handlungen mit der größten Feinheit ineinander.

Der fraglos bedenklichste Moment der ganzen Erzählung ist da, wo die Fama die Worte Tambach und Brambach verwechselt. An dieses ganz zufällige Mißverständnis, das zumal im Zusammenhang durchaus nicht wahrscheinlich erscheint, knüpfen sich dann die schwerwiegendsten Ereignisse an.

---

1) Moritz Heydrich: Nachlaßschriften O. Ludwigs. Zwillinge: II S. 80 ff. Julius von Tarent II S. 74 f.

Es folgen sich nun die überaus wuchtigen Szenen auf der Höhe des Turmes. Durch den Umstand, daß die Vorgänge, die an und für sich schon aufregend sind, hoch in der Luft sich abspielen, ist allein eine mächtige Spannung gegeben. Das Schwindelgefühl, das die hoch zwischen Himmel und Erde ringenden Menschen empfinden müssen, teilt sich gleichsam dem Leser mit. Schon vor Ludwig war einmal von A. G. Meißner das Schieferdeckerhandwerk zur Erzielung ähnlicher Wirkungen benutzt worden. In seiner Skizze: „Die Schieferdecker"[1]) läßt er einen Vater den eigenen Sohn in die Tiefe schleudern, damit dieser ihn nicht im Schwindel auch noch mitreiße. Doch ist es unwahrscheinlich, daß Ludwig diese Skizze gekannt hat. — Gottschall hat in einem Aufsatz[2]) auf ähnliche Szenen in Victor Hugos „Notre Dame" aufmerksam gemacht. „Die fieberhafte Spannung, schreibt er, die dadurch erregt wird, daß die Vorgänge sich zum Teil in schwindelnder Höhe abspielen, ist beiden gemeinsam (V. Hugo und O. Ludwig). Wir klettern mit Quasimodo und dem dämonischen Priester auf den Turmdächern umher und für die Katastrophe, den Sturz des Priesters durch den Kretin vom Kirchturme, finden wir bei Ludwig eine sehr entsprechende Szene, die kaum die Reminiszenz verleugnet." Eine bewußte Nachahmung dürfte wohl kaum vorliegen. Doch mag die Erinnerung an V. Hugos Roman immerhin mitgespielt haben bei der Erfindung, da „Notre Dame" ein sehr verbreitetes Werk war, und Ludwig es wohl sicherlich kannte.

Dreimal führt Ludwig den Leser zu Szenen von stets sich steigernder Wucht auf den Turm von St. Georg. Einmal als der blinde Vater den Fritz hinabstürzen will, um so den vermeintlichen Mord an dem Bruder zu sühnen, was noch im letzten Augenblick verhindert wird. Dann in der ähnlichen Szene, als der Kampf zwischen den Brüdern zum Ausbruch kommt, der mit dem Absturz des betrunkenen Fritz endet. Und zuletzt in der Schlußszene, wo Apollonius in einer furchtbaren, winterlichen Sturmnacht auf dem von einem Blitz getroffenen Kirchturm das Feuer löscht und so die

1) A. G. Meißner: Skizzen XII 329 ff.

2) Unsere Zeit 1870. Bd. I 700 f.

ganze Stadt rettet. (Dieses letztes Motiv war schon in der Heiterethei gesprächsweise aufgetaucht, wo von dem Holdersfritz das gleiche berichtet wird.) (B. IV 47.) Ludwig bedient sich hier noch eines Steigerungmittels, das auch Gottfried Keller gern am Schlusse seiner Novellen[1]) verwandte, indem er große Massen Volkes durch Beifallsbezeugungen ꝛc. die Taten des Helden begleiten läßt.

Auch über die Charaktere in „Zwischen Himmel und Erde“ hat sich Ludwig theoretisch geäußert[2]:) „In Apollonius ist die Scheu vor Belastung seines zu zarten Gewissens — ähnlich wie bei manchen Frommen die Angst vor dem Zweifel — zur Leidenschaft geworden, die seinen Verstand verdunkelt. Meine Absicht war, das typische Schicksal eines Menschen darzustellen, der zuviel Gewissen hat; das zeigt neben seiner Zeichnung der Gegensatz seines Bruders, der das typische Schicksal des Menschen, der zu wenig Gewissen hat, versinnlichen soll. Dann die Wechselwirkung, wie der zu gewissenhaft angelegte den andern immer schlimmer, dieser jenen immer ängstlicher macht. Es ist des Allzugewissenhaften, des gebornen sittlichen Hypochondristen — und solcher Menschen sind mir genug vorgekommen, um sie als eine Gattung zu betrachten — typisches Schicksal, daß er gewissermaßen den Katzenjammer hat von den Räuschen, die sich andere trinken.“

Diese beiden Gegensätze, die Ludwig darstellen wollte, sind in der Erzählung so eng miteinander verbunden, wie das überhaupt möglich war. Apollonius und Fritz sind Brüder, Geschäftsteilhaber, wohnen in demselben Hause, lieben dieselbe Frau. Welch' ein reiches Feld ist damit für seelische Konflikte geschaffen!

Immerhin ist es sonderbar, daß Ludwig gar keinen Versuch macht, diese fundamentale Verschiedenheit der Charaktere durch Einflüsse der Erziehung, der Bildung ꝛc. zu erklären. Es muß dies um so mehr auffallen, da Ludwig durchaus deterministischen Anschauungen huldigte.[3]) Und bei einem epischen Werke

1) Z. B. in den „Drei gerechten Kammachern“ oder „Dem Fähnlein der sieben Aufrechten“ u. a. m.

2) Stern VI 223.

3) Als Beweis diene folgende Briefstelle: „Der Mensch ist mehr oder

vermißt man das noch mehr als etwa in einem Drama, wie bei Klinger oder Leisewitz. Das scheint auch Richard M. Meyer empfunden zu haben, denn in seiner Literaturgeschichte des XIX. Jahrhunderts[1]) schreibt er: „In den beiden Söhnen zeigen sich die beiden Seiten seines (des Vaters) Wesens. Apollonius erbt die Ehrenfestigkeit, den moralischen Reinlichkeitsfanatismus, der aber in dem Federchensucher zur Hypochondrie ausartet; Fritz erbt das gefährliche Spiel, tüchtig zu scheinen, wenn längst die Kraft geschwunden ist, „jovial“ den guten Gesellschafter und den lieben Kerl zu kopieren, während seine Augen gut und böse, recht und unrecht längst zu unterscheiden verlernt haben.“ Das wäre ~~wäre~~ ein Versuch zur Erklärung.

Apollonius hat wohl manchen Zug von Ludwig selber mitbekommen, so den Hang zur Grübelei, den wir schon bei mehreren Helden Ludwigscher Erzählungen fanden. „Der Dichter ist sich ja immer selber seine eigne Norm im Charakterentwerfen,“ schreibt Ludwig in den Studien (B. VI 223).

Noch schärfer ausgeprägt kommen die Eigenschaften des Apollonius im Charakter des alten Vaters zum Vorschein, der oben mit den Worten R. M. Meyers hinreichend skizziert ist.

Zwischen den beiden Brüdern steht nun Christiane, die auch als Ehefrau des Fritz und als Mutter mehrerer Kinder innerlich eigentlich immer Kind geblieben ist. Gerade bei ihr, in dem Ludwig die Liebe, die, ohne daß sie sich selber darüber klar wird, in ihr zu Apollonius entbrennt, schildert, steigt der Dichter in seelische Tiefen hinab, wie das selten geschieht. Die sonderbarsten Assoziationen werden nachempfunden, innere Regungen, die die Bewußtseinsschwelle oft gar nicht überschreiten, gelangen zur Darstellung. Ueberhaupt, und nicht nur bei Christiane, gibt Ludwig eine Fülle des feinsten psychologischen Details in dieser Novelle, das sich freilich oft ins Seltsame, ja Bizarre verliert. Hierfür sei ein Beispiel angeführt: Als Apollonius die Frau, die er liebt,

---

weniger das Ergebnis von Jugendeindrücken, was auch seine Freiheit dazu sagen mag.“ (Stern VI 894 f.)

1) S. 382.

im Arme hält, und wie sie ihm wie im Traume ihre Liebe gesteht, da drängt sich ihm die dunkle Vorstellung auf, als stehe er an einem Tische, und bewege er sich, ehe er sich umgesehen, könne er etwas wie ein Tintenfaß auf etwas wie Wäsche oder wertvolles Papier werfen (B. V 136).

Der Schluß, daß Apollonius die Frau seines nun toten Bruders nicht heiratet, obgleich nichts im Wege stünde, hat offenbar Widerspruch erregt, und man muß dem Dichter den Vorwurf gemacht haben, sein Werk laufe auf eine trübe Askese hinaus. Dem entgegnete er: „Ich zeigte in zwei Menschen die Extreme, zwischen denen es tausend Nuancen gibt, in deren Mitte das absolute Ideal liegt. Der Tod des Bruders wäre für tausend andere ein Glück gewesen, für Apollonius ist es keins. Seine zu große Gewissenhaftigkeit ist nahe daran, ebenso sein Verderben zu werden, als die Gewissenlosigkeit das des Bruders wurde. Meine Absicht war, zu zeigen, wie jeder Mensch seinen Himmel sich fertig mache, wie seine Hölle. Er hat sich zuletzt seinen Himmel geschmiedet, seinen. Sie und ich beneiden ihn nicht um diesen Himmel, uns wäre er keiner, ihm ist er einer, wie unser Himmel ihm keiner sein würde. Es galt eben die Darstellung eines Hypochonderschicksales; die Schicksale beider Enden der Menschheit sind im Werke dargestellt, des Frivolen und des Ängstlichen. Das Ideal liegt in der Mitte. Heiratete Apollonius die Christiane, so würde die Hypochondrie wiederkehren und ihn unfähig machen, sein Wort zu halten, und er wäre doppelt verloren, weil er auch die, die auf ihm ankern, mit scheitern machte. Die Kraft, die ihm die gute Tat gibt, ist keine, die einen absolut neuen Menschen aus ihm machte — eine solche Wirkung ist nichts als ein Taschenspielerstück des Dichters und selber eine unsittliche Handlung —, sie gibt ihm bloß die Kraft, einen Entschluß zu fassen, der für ihn, wie er einmal ist, der rettende wird, nämlich die Christiane nicht zu heiraten. Dies gegen den Vorwurf der Asketik". (Stern I 139).

Motive der dritten Welt kommen nicht vor. Die Träume, die mitgeteilt werden, sind sorgfältig psychologisch motiviert, bedeuten also kein Hineinspielen übernatürlicher Mächte und gehören zu den inneren Motiven. Ebenso sind die abergläubischen Vor-

stellungen, wie der „Frohnweißblick“ usw., von gar keiner Bedeutung für die Handlung. Was sonst scheinbar hierher gehören könnte, wie der Hausgeist und ähnliches, greift ebensowenig in den Kausalnexus ein, sondern ist bloß ein stilistisches Mittel des Erzählers, wird also füglich in einem anderen Kapitel behandelt.

Überblicken wir nun noch einmal das bisher Gefundene, so können wir deutlich ein stetiges Fortschreiten zur Selbständigkeit und Verinnerlichung der Motive wahrnehmen.

In den ersten Novellen überwogen bei weitem die äußeren Motive. Zum größten Teile konnten sie als von fremden Mustern abhängig bezeichnet werden. Daneben traten auch die Motive der dritten Welt stark hervor. Deswegen waren die Charaktere und infolgedessen auch die inneren Motive wenig originell.

Allmählich machte sich dann schon seit der „wahrhaftigen Geschichte“, stärker noch in „Maria“ eine Tendenz zu realistischer Lebensbeobachtung geltend, die bereits im „Schulmeisterleben“ zur völligen Ausschaltung der Motive der dritten Welt führte.

In der „Heiterethei“ und in „Zwischen Himmel und Erde“ dagegen überwiegen die inneren, mit Notwendigkeit aus den Charakteren sich entwickelnden Motive. Zwar spielt auch hier der Zufall noch immer eine Rolle, aber im allgemeinen kann man doch feststellen, daß Ludwig hier, im Gegensatz zu den ersten Novellen, wo er mehr das Seltsame, Ungewöhnliche, Wunderbare wirken ließ, in den letzten Erzählungen durchaus das Allgemein-menschliche, das Typische heraushob.

Kapitel II.

Komposition.

1. Aufbau der Handlung.

Wir können, wenn wir ganz im allgemeinen trennen, etwa folgende Arten des Aufbaues in Erzählungen unterscheiden:

1. Es bildet ein einzelner Charakter den Mittelpunkt. Seine Erlebnisse werden berichtet. Seine Person ist es, die mehrere, oft durch Zeit und Raum voneinander getrennte Handlungen verbindet.

2. Es kann auch eine Handlung oder Begebenheit, d. h. die Beziehungen zwischen mehreren Personen den Kern einer Erzählung bilden. Dann geht der Dichter nicht beständig mit dem einen Helden, sondern er berichtet abwechselnd, bald von dem einen, bald von dem andern und führt sie dann zuletzt zusammen.
3. Der dritten Art liegt gewöhnlich eine der beiden ersten zugrunde; diese Grundlage aber wird durch Einschiebungen, Abschweifungen usw. so entstellt, daß man dafür eine eigne Kategorie bilden muß. Diese letztere wird besonders im humoristischen Roman gepflegt, der gerade durch die Kompositionslosigkeit, die freilich oft nur eine scheinbare ist, bestimmte Wirkungen erstrebt.

Zur ersten Kategorie hätte von den Ludwigschen Erzählungen wahrscheinlich nur das „Schulmeisterleben" gehört. Die Episode aber, die uns vorliegt, gehört nur scheinbar dazu, in Wirklichkeit in die zweite, wie wir nachher sehen werden.

Zur zweiten Kategorie gehören mit einer Ausnahme alle Erzählungen Ludwigs.

Zur dritten Kategorie gehört nur die „wahrhaftige Geschichte".

Wir nehmen daher diese voraus und betrachten die zur zweiten Kategorie gehörigen Erzählungen dann gemeinsam.

Die zugrunde liegende, durchgehende Erzählung ist die Liebesgeschichte: „Zu stille Liebe." Diese wird aber siebenmal durch große Einschiebungen unterbrochen. Zuerst wird in drei Abschnitten, zwischen denen immer die Hauptgeschichte „Zu stille Liebe" weitergeht, die „Geschichte von der Erschaffung der Nymphe Urvasi, von den sechshundert weißen Pferden, jedes mit einem schwarzen Ohr, und dem Fluch des weisen Chyavana" vorgetragen. Diese drei Abschnitte haben sich, da jeder auf einem besonderen Makulaturblatt stand, auf wunderbare Weise in der Hand des Erzählers vereinigt. Das Motiv der zerstreuten und sich wieder zusammenfindenden Makulaturblätter ist schon früher verwandt. Zuerst[1])

1) Das Motiv, daß ein einzelnes Makulaturblatt sich findet, schon in Sternes „Empfindsamer Reise".

wohl von Hoffmann in den „Lebensanschauungen des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern". Später ist diese Technik auch von Tieck in der „Vogelscheuche" verwandt, doch will Minor[1]) bereits bei Tieck Hoffmannschen Einfluß sehen.

Zwischen das zweite und dritte Makulaturblatt aber schiebt Ludwig dann noch „die Geschichte vom siebenjährigen Krieg" ein.

Nachdem die Geschichte von der Erschaffung der Nymphe Urvasi beendet ist, folgen, immer durch Fortsetzungen der Liebesgeschichte: „Zu stille Liebe" getrennt, die Erzählungen der drei Literaten. Diese drei Erzählungen sind sowohl unter sich parallel, als auch mit der Hauptgeschichte. Desgleichen wird zuletzt eine innere Beziehung zwischen der indischen Geschichte und der Haupterzählung klar.

Wenn sich auch in all diesen Einschiebungen eine bewußte Absicht nicht verkennen läßt, so macht das Ganze doch einen sehr verwirrenden Eindruck auf den Leser, was ja allerdings Absicht des Dichters gewesen sein mag.

Wir wenden uns nun den andern Novellen zu, die alle unter die zweite von uns oben skizzierte Kategorie fallen. Das Kennzeichen dieser Art von Erzählungen ist, daß mehrere Stämme der Handlung nebeneinander laufen. Träger eines solchen Handlungsstammes kann eine einzelne Person sein, es können es aber auch mehrere Personen sein, die durch ihre Verhältnisse, Pläne, überhaupt ihre Stellung zur Gesamthandlung miteinander verbunden sind.

In dem Hausgesinde[1]) finden sich drei Handlungen (Graf — Gräfin, Andres — Röschen, Hausmeister — Gouvernante). Davon sind die beiden ersten von Anfang an miteinander verknüpft, die dritte wird erst gegen Ende beim Wendepunkt mit hereingezogen.

Die „Emanzipation" ist, was Komposition anlangt, vielleicht die komplizierteste von allen Erzählungen Ludwigs. Wir haben im ganzen fünf Handlungsstämme. Die Träger derselben sind: erstens der Baron (Stamm a), zweitens die Schloßherrschaft mit

1) Tieck als Novellendichter, S. 212, Akadem. Blätter (1884).

1) Greiner a. a. O. S. 15 f.

dem Arzt, dem Pfarrer usw. (Stamm b), drittens die Domistiken (Stamm c), viertens der Träger der Gegenhandlung, der Räuberhauptmann mit seinen Genossen (Stamm d) und fünftens der Polizeidirektor (Stamm e).

Die ganze Erzählung ist in zehn Kapitel eingeteilt. Von diesen Kapiteln gibt das erste ein theoretisches Eingangsgespräch, das noch nichts von der Handlung erraten läßt. Am besten gibt ein Schema die Verteilung und Gruppierung der Stämme:

Kap.	II	. . .	Stamm a
Kap.	III	. . .	Stamm c
Kap.	IV	. . .	Stamm b
Kap.	V	. . .	Stämme a + b
Kap.	VI	. . .	Stämme b + d
Kap.	VII	. . .	Stämme b + d + c
Kap.	VIII	. . .	Stämme b + d + c
Kap.	IX	. . .	Stämme b + c + e
Kap.	X	. . .	Stämme a + b + c + e

Ludwig führt also zuerst in je einem Kapitel die drei Hauptstämme der Handlung für sich allein dem Leser vor, ohne daß dieser ahnt, wie die Verbindung derselben zustande kommen wird. In Kapitel V erscheinen dann a und b verbunden. In Kapitel VI tritt der vierte Handlungsstamm, die Gegenhandlung, hinzu. Der Kampf zwischen dem Handlungsstamm b, der nun durch c unterstützt wird, und den Trägern der Gegenhandlung füllt zwei weitere Kapitel. Die Träger der Gegenhandlung werden dann mit Hilfe der Handlung e besiegt und verdrängt (Kapitel IX), und das Schlußkapitel führt dann die sämtlichen Handlungsstämme, mit Ausschluß der verdrängten Gegenhandlung, vereinigt vor.

Bei allem Geschick, das Ludwig einer so komplizierten Handlung gegenüber entwickelt, macht das Ganze doch einen etwas verwirrenden Eindruck und es ist nicht leicht, einen klaren Überblick zu bekommen.

Das liegt einmal an der großen Anzahl der Stämme. Niemals wieder hat Ludwig soviel Stämme nebeneinander, und später in den Studien (B. VI 259) erklärt er es für das vorteilhafteste, eine leicht übersehbare einfache oder Doppelgruppe zu haben.

Ein anderer Grund für die geringe Übersichtlichkeit dieser Novelle liegt darin, daß der Leser oft einen Stamm ganz aus den Augen verliert, während der Dichter von einem anderen erzählt, so daß man den ersten beinahe vergißt. Am meisten macht sich das bei Stamm e bemerkbar, der in der Einleitung schon vorkam und auf den der Dichter plötzlich in Kapitel IX wieder als auf etwas Bekanntes zurückgreift, während in der ganzen dazwischenliegenden Strecke seiner nur mit einer leicht übersehbaren Andeutung gedacht worden war (B. III 37).

Dem gegenüber bedeutet „Maria" einen großen Fortschritt zum Klaren und Übersichtlichen hin. Der Stoff ist in drei Bücher geteilt, die ihrerseits wieder in Kapitel zerfallen. Es ist das einzige Mal, daß die Einteilung in Bücher bei Ludwig vorkommt. Diese pflegt hauptsächlich angewandt zu werden, wenn größere Verschiebungen in Raum oder Zeit vorkommen. Und in der Tat ist sie darum auch nur hier am Platze, denn sonst sind bei Ludwig die Handlungen in Zeit und Raum eng umschrieben.

Die Gliederung ist einfach. Wir haben zwei Stämme. Den Eiseners und den der Maria. Alle anderen Figuren sind Nebenfiguren und stehen in keiner direkten Beziehung zur Haupthandlung.

Im ersten Buche geht der Dichter durchweg mit Eisener, und zwar erfahren wir nicht mehr von Maria, als Eisener selber hört und sieht. Der Dichter stellt sich also nicht über die Personen, sondern nur gleichsam hinter den einen Helden. Das zweite Buch bringt dann die Erlebnisse der Maria, ohne daß Eisener auftritt. Das dritte Buch erzählt wieder Eiseners Schicksale, bis das Ende die beiden Stämme zusammen führt.

Die beiden Schwächen, die wir bei der Komposition der „Emanzipation" konstatierten, sind hier vermieden. Denn statt der fünf Stämme haben wir nur zwei, und selbst da, wo der eine ganz in den Hintergrund tritt, sorgt der Dichter durch häufige Erwähnung dafür, daß man ihn nicht vergißt. So wird im zweiten Buche, das sonst ganz von Marias Schicksalen handelt, Eiseners oft gedacht.

Wir hatten also fast überall bis jetzt diese Technik der verschiedenen Stämme. Da wir nun auch sonst in den Erst-

lingsnovellen Ludwigs starke Einflüsse Tiecks finden und da Tieck dieselbe Kompositionstechnik in fast allen seinen späteren Novellen angewandt hat, so werden wir nicht fehl gehen, wenn wir ihn als den Hauptlehrmeister Ludwigs annehmen.

Man könnte noch an Einflüsse Shakespeares denken, der auch in seinen Dramen fast überall mehrere nebeneinander laufende Handlungsstämme abwechsend vorführt. Doch liegt die eindringende Beschäftigung Ludwigs mit Shakespeare zeitlich später, und dieser wäre daher höchstens erst in zweiter Linie zu nennen. Dagegen mag man für die späteren Novellen den Einfluß Shakespeares stärker betonen, denn Ludwig befolgt auch da immer noch dieselbe Technik, während er sich in allem anderen von Tieck vollkommen abgewandt hatte.

Auch die Episode aus dem „Schulmeisterleben" gehört hierher. Wir haben zwar nur zwei Stämme, den des Schulmeisters selbst mit seinen Genossen und den der Bauern. Diese beiden Stämme werden abwechselnd vorgeschoben, jedoch bleibt auch, wenn der zweite Stamm dominiert, der berichtende Schulmeister immer in der Szene. Die beiden Stämme sind hier nur mechanisch verbunden, das heißt, es finden keine tieferen Beziehungen zwischen den beiden statt, sondern der äußere Umstand allein, daß der Schulmeister den Vorgängen beiwohnt, macht die Vermittelung. Nur das eine Mal, was aber auch nicht von großer Wichtigkeit ist, als der Schulmeister durch sein Geschrei die Entführung verhindert, greift der eine Stamm in den andern hinüber.

Der Aufbau der „Heiterethei" ist einfach und klar. Es finden sich drei Handlungsstämme. Stamm a: dessen Träger die Heiterethei ist; Stamm b: dessen Träger der Holdersfritz ist. Stamm c wird von der Mehrzahl der übrigen Personen, den großen Weibern und ihren Männern gebildet.

Die ganze Erzählung ist in sechsundzwanzig Kapitel eingeteilt. Kapitel 1—4 enthalten Exposition und erregendes Moment. Exponiert wird mit genauer Charakteristik der Helden, das erregende Moment wird durch den ersten Zusammenstoß von Stamm a und b (Szene in dem Hohlweg) gebildet.

Kapitel 5—15 führen die Handlung zu einer glücklich aus-

laufenden Katastrophe (Sturz in den Bach). Von diesen Kapiteln leitet Nr. 5 (Stamm c allein) die folgenden ein. Kapitel 6—9 bringen dann die Ereignisse bis zur Katastrophe vom Standpunkt des Stammes a, der hier mit c verbunden ist. Die Kapitel 9—11 bringen die Ereignisse ebenfalls bis zur Katastrophe, diesmal aber ist Stamm b im Vordergrund. Niemals aber verliert der Leser den anderen Stamm aus den Augen, während der eine ausführlich behandelt wird. Die vier folgenden Kapitel bilden dann den Abschluß der ersten Hälfte der Erzählung. Kapitel 12 handelt von Stamm a, Kapitel 13 von Stamm b, Kapitel 14 von Stamm c und in Kapitel 15 treten nochmals a und c vereinigt auf, um dann aber ganz auseinander zu kommen (indem die Heiterethei die großen Weiber aus dem Hause jagt). Von jetzt ab tritt Stamm c fast ganz in den Hintergrund und die Handlung spielt sich zwischen a und b ab. Die Handlung verinnerlicht sich jetzt. Abwechselnd werden die beiden Stämme vorgeschoben, bis in Kapitel 22 eine vorläufige Lösung (die Verlobung) herbeigeführt wird. Aber noch einmal retardiert die Handlung, man fürchtet schon die Lösung werde unmöglich, bis Kapitel 25 dieselbe endgültig bringt (die Hochzeit). Gerade diese Retardation, daß der Trotz dieser beiden kräftig-stolzen Menschen nicht auf einmal gebrochen wird, gehört zu den feinsten Zügen des ganzen Werkes, und man muß es als einen großen Fehler der auch sonst völlig mißratenen dramatischen Bearbeitung der Novelle durch einen Fremden[1]) ansehen, daß hier diese Retardation ganz ausfiel.

In einem kurzen letzten Kapitel (26) wird über die weiteren Schicksale der Hauptfiguren zusammenfassend berichtet. Wenn ein solches Nachberichten auch sehr in Mode war damals, so ist es doch nicht sehr geschickt. Denn schon aus Gründen der Symmetrie ist es unzulässig, daß in 25 großen Kapiteln die Ereignisse weniger Monate, in einem ganz kleinen Kapitel aber die Ereignisse vieler Jahre berichtet werden. Das erweckt leicht den Eindruck einer Konzession an die ganz aufs Stoffliche gerichtete Neugierde des Publikums.

---

1) Welker: Die Heiterethei, aufgeführt im Königl. Schauspielhause in Berlin im April 1908.

Die Komposition des Widerspieles ist nicht so kunstvoll. Abweichungen von der rein zeitlichen Aufeinanderfolge kommen nicht vor.

Dagegen ist „Zwischen Himmel und Erde“ wieder sehr kunstvoll komponiert. Was wir oben bei der „Heiterethei“ als Fehler empfanden, jenes Nachklappen des letzten Kapitels ist hier in sehr geschickter Weise vermieden. Und doch erreicht Ludwig dasselbe wie dort, den Leser mit dem weiteren Leben seiner Figuren bekannt zu machen, was hier viel wichtiger ist, als es in der „Heiterethei“ war.

Der Gang der Handlung in der Heiterethei war ein synthetischer, das heißt wir sahen aus Gegebenem erst die Verwickelung entstehen und sich dann lösen. In „Zwischen Himmel und Erde“ gibt Ludwig eine Verbindung von synthetischem und analytischem Handlungsgange, die er später selber in den Studien auch theoretisch bespricht (B. VI 234 f.). Er exponiert hier mit der vollendeten Tatsache. Er zeichnet in einem Stimmungsbilde die seltsamen Verhältnisse in dem Nettenmairschen Hause. Dann wirft er plötzlich die Frage auf, wie das alles gekommen, und nun greift er um viele Jahre zurück und erzählt seine Geschichte, an deren Ende wir dahin kommen, von wo wir ausgegangen waren. Mit der Ausmalung desselben Stimmungsbildes, mit dem er begonnen, schließt Ludwig die Dichtung ab. So schließen sich erstes und letztes Kapitel, die beide nur Zustandsschilderung enthalten, um die eigentliche Erzählung, die zwischen ihnen in zwanzig Kapiteln erzählt wird, wie ein Rahmen herum. Die Spannungswirkung, die durch diese Technik erzielt wird, soll in einem besonderen Abschnitt behandelt werden.

Die ganze Handlung setzt sich aus vier Stämmen zusammen. Stamm a: der des Apollonius, Stamm b: der des Fritz, Stamm c: der der Frau und Stamm d: der des alten Herrn.

Die Vorgeschichte wird in Kap. II gegeben. Apollonius durchlebt sie noch einmal im Geiste.

Der Aufbau von „Zwischen Himmel und Erde“ unterscheidet sich von dem der früheren Erzählungen durch größere Geschlossenheit. Während dort der Dichter oft auf lange Strecken hin mit einem Stamme ging und die andern im Hintergrunde ließ, schiebt er

hier in viel rascherem Wechsel die Stämme vor. Es hat keinen Zweck im einzelnen dem nachzugehen. Es ist in diesem Werke ein so energisches Vorwärtsdrängen, ein so atemloses Hinstürmen zu dem Höhepunkte, die jeder Regel von epischer Breite direkt entgegenlaufen. Nur einmal in Kap. XIV, XV bleibt der Stamm des Apollonius länger im Hintergrunde, sonst werden die Stämme in ziemlich regelmäßigem Wechsel gefördert.

Im allgemeinen ist der Aufbau der späteren Werke ein viel geschlossenerer als in den früheren, man möchte an einen Einfluß der dramatischen Tätigkeit Ludwigs denken.[1]) Nirgends kommt etwas Episodenhaftes vor, nirgends auch mehr eingeschobene Lieder wie in den ersten Erzählungen.

2. Spannungstechnik.

Man kann drei Arten von Spannungswirkungen annehmen:

1. Innere Spannung. Diese ist durch die Motive gegeben. Der Leser wird durch die Leidenschaft mitgerissen, seine Anteilnahme am Schicksal der Personen läßt ihn mit diesen und für diese Furcht und Hoffnung empfinden.
2. Die Spannung, die durch ein Abweichen von der regelmäßigen Chronologie erzielt wird, durch Verschweigen von Geschehenem oder durch Vorwegnehmen künftiger Ereignisse. Hierher gehört auch die von Ludwig am meisten gepflegte Spannungstechnik, die durch das Nebeneinanderlaufen mehrerer Stämme bedingt ist, an spannender Stelle abzubrechen und nun einen anderen Stamm vorzuschieben.
3. Eine dritte Art der Spannung ist die, wo der Leser bewußt getäuscht wird. Das kann durch wirkliches Nichtwissen der Personen in der Erzählung geschehen, es kann aber auch durch die Darstellung bewirkt werden, indem der Dichter durch unklare, irreleitende Darstellungen das Gegenteil des Geschehenen erraten läßt.

---

1) Wie die dramatische Bearbeitung der Heiterethei, so sind jedoch auch zwei von „Zwischen Himmel und Erde" fehlgeschlagen. Die eine rührt von O. Gensichen her, die andere anonym, wurde im „Berliner Theater" 1896 aufgeführt.

Streng genommen beschäftigt uns hier nur die zweite Art, die durch Komposition erzielte Spannung. Aber da die dritte Art meist mit der zweiten zusammen auftritt, so wird auch sie hier behandelt werden.

Abweichungen von der chronologischen Kontinuität kommen bei Ludwig außer der Verschiebung der Handlungsstämme nur ganz vereinzelt vor. Dafür hat Ludwig die Technik, durch Verschieben der Stämme Spannung zu erwecken, von der ersten bis zur letzten Erzählung verwandt. Und auch in den Studien hat er sich über dieselbe ausgesprochen: „Eine Hauptkunst des Romanschreibers ist das Arrangement, das Verschweigen von Dingen, die man gerne wissen möchte, das Zeigen von Personen und Dingen, deren Verhältnis zum Ganzen noch unbekannt ist, das Abbrechen, das Verschlingen, das Verbergen des Innern hinter Äußerm, der Absichten der Personen. In den Charakteren ist etwas Festes gegeben; dem Leser macht's Freude, daß er errät, wie die Person in dem und dem Falle handeln wird". (W. VI 210)

Auch schon bei Ludwigs Vorbildern für die Komposition der Jugendnovellen findet sich diese Technik häufig verwandt, bei Tieck (z. B. Klausenburg) oder bei Hoffmann (z. B. Der goldne Topf).

Im „Hausgesinde"[1]) glaubt man den Kammerdiener bereits in den Händen des lauernden Andres, der „von Most und Tatendurst glüht", da schlummert Andres halb ein und das romantische Zwischenspiel beginnt. Am Schlusse des dritten Abschnittes setzt Andres dem Fliehenden nach — wir erfahren das Resultat aber noch nicht, vielmehr wird die Kontrasterzählung am Diebsgewölbe eingefügt. Durch die Anwendung des Kontrastmittels in Einzelzügen ist die Hauptpointe im sechsten Abschnitt besonders herausgearbeitet und eine lebhafte Spannung zwischen dem vorletzten und letzten Abschnitt erreicht.

Auch in der „Emanzipation" finden wir dieses Mittel der Spannungserregung mehrfach verwandt. Als am Ende von Kapitel II der Baron in den Wald eilt, um einen räuberischen

1) Greiner a. a. O. 25.

Überfall zu verhindern, bricht der Dichter plötzlich ab und schiebt die Domestikenszenen ein, so daß der Leser erst am Ende von Kapitel IV über den Ausgang des Rettungversuchs aufgeklärt wird; aber trotzdem ist die Aufklärung nur eine halbe, denn der Autor geht jetzt mit dem anderen Stamme (b) und der Leser ahnt zwar die Wahrheit, erfährt aber erst ganz am Ende der Novelle die volle Wahrheit. Ganz ähnlich schiebt Ludwig, nachdem er im sechsten Kapitel allerlei Sorgen für das Schicksal der Schloßherrschaft im Leser erweckt hat, in Kapitel VII den Domestikenstamm vor.

In der „wahrhaftigen Geschichte" sind durch das beständige Abbrechen vom Autor wohl mehr humoristische Wirkungen erstrebt.

In „Maria" haben wir ein sehr starkes Spannungsmittel, das Ludwig in den „Studien" (B. VI 235) mit einem der Musiktheorie entnommenen Ausdruck als Trugschluß bezeichnet. Er findet sich am Ende des ersten Buches. Es ist vorher in dem Leser der Wunsch erweckt worden, Eisener und Marie möchten vereinigt werden. Als nun Eisener ankommt, um Mariens Hand zu erwerben und Marie scheinbar tot vorfindet, sieht er sich in seiner Hoffnung getäuscht. So wird eine starke Spannung wachgerufen. Freilich bleibt hier der Leser nicht lange im unklaren, denn bereits wenige Seiten weiter, nachdem nur die Reflexion über falschen Idealismus vorüber ist, erfolgt die Aufklärung.

Im „Schulmeisterleben" ist schon dadurch, daß der Schulmeister die Vorgänge auf dem Bauernhof berichtet in der Reihenfolge, wie er sie erlebt, ohne sie aber selber schon ganz zu begreifen, ein starkes Spannungsmittel gegeben. Außerdem aber werden die Erlebnisse der Musikanten immer dazwischen geschoben; so am Ende von Kapitel II, wo der Linkenfriede scheinbar für immer fortgeht, dann wieder nach der vereitelten Entführung.

Spannungseffekte durch Verschieben der Stämme finden sich auch in der „Heiterethei" wiederholt. So im Anfang in Kapitel III, wo wir zuletzt den Holdersfritz zur Rauferei stürmen sehen, ohne etwas über deren Ausgang zu erfahren, während die Erzählung zur Heiterethei in Kapitel IV zurückkehrt.

In der „Heiterethei" aber finden wir diese Spannungswirkung durch bloßes Verschieben der Stämme noch verbunden mit jener durch stilistische Mittel erzielten Spannung, indem der Dichter durch Unklarheit der Darstellung, ja durch bewußte Entstellung der Tatsachen einen anderen als den wirklichen Ausgang ahnen läßt.

Derartiges findet sich häufig bei Dickens. Es möge genügen, ein Beispiel anzuführen: Als im „Heimchen am Herde" der boshafte Tackleton den harmlosen Fuhrmann ans Fenster führt und diesem draußen sein Weib mit dem Fremden in zärtlicher Umschlingung zeigt, da spricht der Dichter plötzlich dazwischen, was aber in Wirklichkeit durchaus nicht der Wahrheit entspricht: „O ihr Schatten am Herde! — — O treuloses Weib!" —[1])

Die stärkste Wirkung dieser Art, zugleich wieder ein Trugschluß, findet sich bei Ludwig am Schlusse von Kapitel IX. Der Dichter ist bisher immer mit dem Stamm der Heiterethei gegangen, bricht aber plötzlich ab, nachdem er erzählt hat, wie der Holdersfritz vom Steg ins Wasser geflogen ist, von der Heiterethei gestoßen. Nun erzählt er von Stamm b wieder bis zum Sturz ins Wasser, verschweigt aber wiederum den Ausgang. Und hier (Kapitel XII, Schluß), wendet Ludwig einen jener obenbeschriebenen stilistischen Kniffe an. Er beschreibt die Empfindungen des versinkenden Holdersfritz: „Und diese eigene Empfindung, die schon in Bewußtlosigkeit übergeht, weiß er (der Holdersfritz), ist die Empfindung, die jeder Mensch kennen lernt, aber keiner mehr als einmal.

„Nicht lange, und keine Blase mehr spritzt auf über dem Liegenden. Der Wasserspiegel schließt sich und zeigt gleichmütig der stillen Nacht ihr Bild" (B. IV 102).

So muß der Leser den Holdersfritz natürlich für tot halten. Kapitel XII bringt wieder den Stamm der Heiterethei, immer noch läßt der Dichter den Leser im unklaren, dann folgen halbe Aufklärungen, bis endlich in Kapitel XIII alles klargelegt wird.

Die ganze Szene hat große Ähnlichkeit mit einer in dem von Ludwig so genau studierten „Altertümler" (besprochen in den

---

1) Übers. v. Spitta. S. 66.

„Studien" B. VI 232) von W. Scott. Hier fällt Lowells Gegner schwer verwundet; Lowell entflieht im Glauben ihn getötet zu haben, und erst lange nachher kehrt die Handlung wieder zu dem Verwundeten zurück, und der Leser erfährt nun, daß gar kein tödlicher Ausgang vorlag.[1])

Andere, wenn auch nicht so starke Spannungswirkungen werden durch dieselbe Technik in der Heiterethei in Kapitel XVII erreicht, wo wir über den weiteren Verlauf der Krankheit des Holdersfritz nichts erfahren, nach einigen Äußerungen des Baders sogar annehmen müssen, es stehe sehr schlimm um den Kranken, während die Handlung sich dem Stamm der Heiterethei zuwendet. Ebenso springt die Handlung in Kapitel XXII um, ohne daß der Leser erfahren hat, welchen Ausgang die Werbung des „Fräle" bei der „Gringelswirtsev" nimmt. Ja der Leser muß sogar den ihm unwillkommenen, in Wirklichkeit nicht eintretenden Ausgang annehmen. Denn der Dichter setzt, als sich der Holdersfritz zu spät bemüht, das Fräle zurückzurufen, ironisch hinzu: „Es ist eine Eigenheit guter Entschlüsse, daß sie gewöhnlich zu spät kommen" (B. IV 180).

In „Zwischen Himmel und Erde" ist schon durch die obenbeschriebene Art der Exposition ein starkes Spannungsmoment gegeben. Dazu greift auch hier der Dichter wiederholt ein und sucht den Leser zum Nachdenken anzuregen über die Art, wie so seltsame Verhältnisse, wie die im Nettenmairschen Hause, zustande gekommen sein können. Auch werden die wichtigsten Motive der späteren Handlung, bitterer Schmerz über gestohlenes Glück, drohender Mord usw. voraus deutend erwähnt. Die so im Leser erweckte lebhafte Spannung wird erst am Schlusse der ganzen Erzählung völlig ausgelöst.

Im übrigen überwiegt gerade in dieser Novelle die innere Spannung. Zwar kommen auch mancherlei äußere Spannungswirkungen vor. Doch sind sie hier geschickter angelegt als in der „Heiterethei", wo die Maschinerie zu offen liegt, und der Leser zu sehr die Absicht merkt. Nur einmal in den Kapiteln XIV, XV, wo

---

1) Scott: Altertümler, III. Teil, S. 88. Übers. v. L. Tafel. Stuttgart 1828.

Apollonius länger im Hintergrunde bleibt, wird durch das Vorschieben anderer Stämme Spannung bewirkt, doch nicht so willkürlich wie in der Heiterethei. Denn hier liegt ein wirkliches Nichtwissen der Personen vor, die annehmen, Apollonius sei der abgestürzte Schieferdecker.

Wenn wir dieses Kapitel nochmals überblicken, so finden wir, daß Ludwig in der Kompositionstechnik keine größeren Schwankungen durchgemacht hat. Es läßt sich von den ersten Novellen an ein Streben nach wirkungsvoller künstlerischer Komposition bei ihm konstatieren. Aber im Grunde ist seine Technik immer dieselbe geblieben.

Sie ist in den ersten Novellen noch etwas ungeschickter verwandt. Später wird sie klarer und durchsichtiger. Nur die letzte Erzählung weicht etwas ab, hier wird durch das raschere Wechseln im Weiterfördern der Stämme eine größere Gedrängtheit erzielt.

Von der ersten Novelle an wird dann die Kompositionstechnik auch zu Spannungswirkungen verwandt. Am stärksten sind diese in der „Heiterethei" herausgearbeitet. In der letzten Erzählung „Zwischen Himmel und Erde" treten diese Spannungswirkungen gegen die starke innere Spannung zurück.

Kapitel III.

Darstellung.

1. Sprache und Stil.

Es macht sich bei Ludwig schon seit den ersten Novellen eine bestimmte Neigung, die Sprache zu stilisieren und gewisse Kunstmittel anzubringen, geltend. Diese sind besonders: eine große Vorliebe für ausgeführte Gleichnisse und die für Ludwig besonders charakteristische konkrete Verwendung von Abstrakten, die nicht nur im Hausgesinde sich findet, wie Greiner[1]) annimmt, sondern die durchgeht bis zu den letzten Novellen. Als ein weiteres Charakteristikum für den Stil Ludwigs, besonders in den ersten Novellen, kommt eine Neigung zum Witzeln hinzu, ein Prunken mit originellen

1) Greiner a. a. O. 49.

Einfällen. Letzteres kann man wohl auf Jean Paul zurückführen und wenn auch kein direkter Einfluß vorliegen mag, so doch ein mittelbarer. Denn gerade durch diese Manier der geistreichen Bemerkungen hat Jean Paul stark auf den Stil der ganzen Zeit gewirkt.

Im „Hausgesinde"[1]) findet sich gleich im Anfang ein Vergleich zwischen dem Gärtnerberufe des Andres und seiner Liebe zu Röschen. Später heißt es in der großen Festschilderung: „Die alten Bauernweiber kommen wie wandelnde Glocken, die alten Burschen haben ein Münzkabinett von angeöhrten Silbermünzen am Wams; die Arme bewegen sich wie Peitschenstiele ꝛc."

Auch für die obengenannte Personifikation von abstrakten Begriffen seien ein paar Beispiele genannt: „Da versteckte sich die Verschämtheit geheim sich wähnender Neigung vor den nicht schonenden Anspielungen hinter verlegenem Gekicher und scheinbar unbefangenem Eingehen auf den Scherz." Oder später heißt es: „Das böse Gewissen brach ihm die Knie. Welch ein Unglück, wenn die poetische Gerechtigkeit der Fabel sich den Schnupfen holte."

Besonders durch Verbindung ganz verschiedenartiger Dinge sucht Ludwig geistreich-witzig zu wirken. „Andres glüht vor Most und Tatenlust." „Vivat die Pfiffigkeit und das nette Röschen!" „Die Alten kommen im Brautkleide, das sich länger erhalten hat, als die Bräutigamswonne" ꝛc. — Das alles wären Illustrationen zu der Definition Schopenhauers, nach der der Witz eben darin besteht, daß heterogene Elemente unter einem gemeinsamen Gesichtspunkte vereinigt werden.

Im Satzbau zeigt Ludwig im allgemeinen eine Neigung zu ruhigen gleichmäßigen Perioden, wenigstens in den erzählenden Partien. Dagegen finden sich in den effektvollen Gesprächen zwischen Andres und Röschen häufiger kurze, abgerissene, bisweilen in der Mitte abgebrochene Sätze, desgleichen in der Szene am Diebsgewölbe.

Der Stil der „Emanzipation" trägt im ganzen ein verwandtes Gepräge. Wieder haben wir die manchmal etwas schwülstigen Metaphern: So blinkt aus der Börse der „einladende Glanz des

1) Greiner: a. a. O. 47 f.

Gottes der Erde" (B. III 10) oder „tritt vor sie hin, die dir den Sirenensang vorsingt von ewiger Liebe" (B. III 6) oder die Wirtin erhob ihr Gesicht „von dem pergamentenen Lager der knochigen Hände". (B. III 11)

Wieder findet sich auch die Personifikation von Abstrakten: „Die Spannung unterdrückte den Atem" (B. III 15) oder: „Keine Kriege rütteln an den Pfosten der politischen Welt". (B. III 21)

Weithergeholte Vergleiche sollen humoristisch wirken: „Es lag so abenteuerlich vor ihm, wie ein Kapitel aus dem Don Quichotte". (B. III 8). Wieder finden sich Zusammenstellungen der heterogensten Dinge: „Eisenbahnen, Kunstausstellungen, Reibfeuerzeuge, Hagelassekuranzen, Theologie, Philosophie, Punschessenz, Konstitutionen, Landstände und Eau de Cologne" (B. III 18) oder: „Leib und Leben für unsere gnädigste Herrschaft! schrie Punsch und Treue aus dem ganzen Chor". (B. III 55)

Obwohl auch in dieser Novelle lange, oft komplizierte Perioden überwiegen, so finden sich doch in besonders bewegten Momenten auch ganz kurze, asyndetische Stellen, (z. B. B. III 56 oben). Ja, es finden sich sogar kühne Abweichungen von der gewöhnlichen Syntax: „Eilige Schritte von außen. — Die Türe geöffnet. — Zu spät, zu spät" 2c. (B. III 63).

Ganz frei von Reminiszenzen scheint der Stil nicht zu sein. Es seien zum Beispiel folgende zwei Stellen nebeneinander gestellt. Die eine stammt von Novalis, ist die dritte Hymne an die Nacht,[1] und schildert die Vision, die der Dichter am Grabe der Geliebten hat. Die andere Stelle ist der „Emanzipation" entnommen, jener Szene, wo der fiebernde Baron in Florentine ein höheres Wesen, seinen Schutzgeist erblickt. (B. III 29f).

Novalis	Ludwig
Und mit einem Male riß das Band der Geburt, des Lichtes Fessel — hin floh die irdische Herrlichkeit und meine Trauer mit ihr. Zusammen floß die	Vor ihrer Seele hob das Geschick den Vorhang mit den lächerlichen Hieroglyphen des Menschenwerks. — Denn das Irdische war versunken unter ihr,

1) Novalis Schriften. ed. Heilborn I 810.

Wehmut in eine neue unergründliche Welt — du Nachtbegeisterung, Schlummer des Himmels kamst über mich. — Über der Gegend schwebte mein entbundener, neugeborener Geist. — Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne, wie Ungewitter. An ihrem Halse weint ich dem neuen Leben entzückende Tränen ꝛc.

und das trunkene Auge war Genosse der Engel. Sie sah ein unabhängiges Leben der Geister von den Körpern. — Und weder Zeit noch Raum begrenzte den Verkehr. Jahrtausende, Weltentfernungen zerflossen vor dem Bewußtsein der ewigen Seele. Die Satzungen der Menschheit zertropften wie Nebel. Sie neigte sich und sagte: „Und nun segne auch du mich" — ꝛc.

Der Stil der „wahrhaftigen Geschichte" ist im allgemeinen einfacher. Die Tropen und Metaphern treten mehr in den Hintergrund, wenn sich auch immer noch absonderliche und witzelnde Vergleiche genug finden. Z. B.: „Der volle Mond hing in die Stube herein wie ein Kürbis" (B. III 80). — In den indischen Geschichten ist der Ton des Märchens nachgeahmt.

Der Stil in „Maria" ist einfach und nähert sich in seiner schmucklosen, ruhigen Art dem der späteren Tieckschen Novellen. Nur selten wird er schwülstig und gesucht wie in dieser Stelle: „Der Eigennutz der Eitelkeit ist der Schmutz, der durch diese Gährung aus dem Organismus des inneren Lebens herausgeworfen werden muß". (B. III 167) Der Vortrag hält immer einen gleichmäßigen, gemessenen Gang ein. Man hat auch an den späten Goethe erinnert, und in der Tat gemahnt der Stil der „Maria" oft an den Goethes, z. B. in den „Wahlverwandtschaften".

Der Stil des „Schulmeisterlebens" bietet mehr des Auffallenden. Das ganze ist in der Art tagebuchartiger Aufzeichnungen gehalten. Mehrere kleinere Stilmittel, die ganz durchgehen, sollen diese Illusion aufrechthalten. Hierzu gehört, daß der Schulmeister gern das Pronomen personale ausläßt. „Erwiderte deshalb ihren Gruß noch einmal so gerne". (B. III 236) „Fragte sie nun" (B. III 242). Eine andere Stileigentümlichkeit sind Sätze wie diese: „Worauf sich die Maredore lautweinend absentierte" (252). „Worauf der Beust im Zorn als ein wahrer Tyrann zur Antwort gab: ꝛc." (B. III 257).

Dazwischen kommen wieder seltsame Redensarten vor, die an Jean Paul erinnern könnten: „Maredore aber schnitt ihm mit ihren Augen nicht das angenehmste Freundlichkeitsgericht vor.“ Man hat gerade mit auf diese Redensart, sonst kommt kaum mehr eine ähnliche vor, eine Abhängigkeit von Jean Paul begründen wollen,[1]) eine Behauptung, der ich schon oben entgegengetreten bin. Denn der Stil ist viel zu einfach und realistisch für Jean Paul, derartige Concetti sind ganz vereinzelt, und es findet sich auch nichts, was an den musikalischen Rhythmus und den sentimentalen Schwung der Prosa Jean Pauls erinnert. Es müßte denn sein, daß Stern, der diese Abhängigkeit behauptet, aus den nicht veröffentlichten Teilen des Romans weitere Belege entnommen hätte, doch das im Druck vorliegende Fragment ist, einzelne Kleinigkeiten ungerechnet, so wenig Jean Paulisch wie nur möglich.

In diesem Werke findet sich auch zum ersten Male Dialekt. Zwar werden die Reden der Bauern durchweg schriftdeutsch wiedergegeben, nur vereinzelte Stellen, und zwar sind dies formelhafte Reden, die bei der Einladung zur Hochzeit bräuchlich waren, finden sich. So antwortet Vater Barthel „wie's gebräuchlich ist“: „Na, mer wullens uns eberlaihn.“ Und darauf erwidert der Huchztbitter: „Na, Vater und Mutter Barthel; da eberlaihts euch recht. Ich kumm ufn Sunntich weär un frahe weär nach“ (B. III 239).

Dagegen ist in der „Heiterethei“ der Dialekt ausgiebig verwandt. Und zwar nahm Ludwig diesmal, während im „Schulmeisterleben“ es der obersächsische war, diesmal seinen heimischen Eisfelder Dialekt. Der Dialog ist ziemlich durchgehend Dialekt. Dagegen erscheint dieser niemals in der direkten Erzählung, wie bei Jeremias Gotthelf. Auch ist er niemals für den nicht aus der Gegend Stammenden so unverständlich, wie bei dem Schweizer. Überhaupt kann man eigentlich nur von dialektisch gefärbter Sprache reden. Vorbildlich dürfte auch hier Auerbach mit seinen ersten Werken geworden sein, der in der Vorrede zu seinen „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ bemerkt: „Die Eigentümlichkeiten des Dialekts und der Redeweise sind daher

1) B. I XXXIV. Stern II 479.

nur in so weit beibehalten, als das wesentliche Gepräge derselben damit dargetan wird."[1]) So ist es auch bei Ludwig.

Treitschke kritisiert wie immer so auch hier sehr scharf: „Auch bei Ludwig finden wir dies unnatürliche Gemisch von Schriftsprache und Dialekt, das nicht Fisch und nicht Fleisch ist."[2]) Darauf ist jedoch zu erwidern, daß in solch dörflichen Städten, wie Luckenbach zu denken ist, allerdings ein solches Gemisch gesprochen wird, und daß es sich hier ja auch nicht um Bauern, sondern um wohlhabende, kleinstädtische Handwerker handelt.

Auch das Vorbild von Dickens hat vielleicht schon eingewirkt, der ja auch seine Proletarier, z. B. die Fischer in „David Copperfield", im Dialekt reden läßt.

Das Hauptcharakteristikum des von Ludwig verwandten Idioms ist das Wegfallen des „e" am Schlusse. Also z. B.: „Käm'", „sollt'", „könnt'" (B. IV 4). Hierdurch wird der Satzrhythmus ganz verändert, wodurch bei solchen, die dieser Mundart ferner stehen, vollkommen der Eindruck des Dialektischen hervorgerufen wird. Das war auch bei Auerbach so der Fall.[3]) Die Stellung im Satz wird öfters geändert: „Wenn man's so ruhig wollt mit ansehn" (B. IV 40). Worte, die nicht ohne weiteres verständlich sind, kommen selten vor. Dann wird die Erklärung in Klammern beigegeben, z. B.: „Tichterle (Enkel)" (B. III 94).

Bilder und Gleichnisse kommen wieder sehr zahlreich vor. Sie sind nicht so weit hergeholt wie in den ersten Novellen, wohl aber meist ganz dem engen Gesichtskreis der handelnden Person angepaßt und aus ihrem Sinne herausgenommen. Goethe braucht einmal von Hebel den Ausdruck, er habe die ganze Natur „verbauert". Ähnliches könnte man von Ludwig, wie er sich in diesen beiden Novellen zeigt, sagen. So erhebt sich der Mond „in bleiche, regenkündende Dünste gehüllt, wie im bloßen Hemde aus seinem Lager hinter dem Perleberg" (B. IV 137), oder an anderer Stelle: „Die Lampe konnte kaum die Augen offen halten vor

1) Ges. Schriften I. Vorrede VII.

2) Polit. und histor. Aufs. I. 449.

3) Vgl. hierzu Hermann Fischer. Beiträge zur Literaturgeschichte Schwabens. I 242.

Schläfrigkeit und kämpfte immer schwächer zwischen Einnicken und gewaltsamem Emporraffen" (B. IV 26). So wird alles ins harmlos-gemütliche übertragen. Alle Vergleiche haben humoristischen Anstrich. Mitunter werden solche Vergleiche sehr weit ausgesponnen. So wird der Holdersfritz, den seine frühere Bewunderer nicht mehr achten, mit dem Popanz in den Kirschen verglichen, den die Sperlinge erst fürchten, auf dem sie aber nachher herumtanzen (B. IV 209 f). Im Widerspiel wird die wechselnde Herrschaft der Schwarzen und der Frau Bügel mit dem Wechsel von Sonne und Mond verglichen (B. IV 282).

In „Zwischen Himmel und Erde" ist die Sprache durchweg stilisiert. Kein Dialekt findet sich. Der Dialog wird oft in indirekter Form gegeben, um so größere Einheitlichkeit des Stiles zu erzielen.

Wieder finden sich die für Ludwig charakteristischen Figuren der Rede. So die Personifikation von Abstrakten: „Nicht immer wohnte die Sonntagsruhe hier, die jetzt — über die Geschäftigkeit der Bewohner — ihre Schwingen breitet. — „wo Verzweiflung über selbstgeschaffenes Elend händeringend in stiller Nacht an der Hintertür herauf — und wieder hinunter — ruhelos wieder vor und wieder hinterschlich" (B. V 7). Ja, diese Art wird zur durchgeführten Allegorie in dem Hausgeist. (B. V. 7.). Man könnte dabei an Freytags „Gelbe Katze", in „Soll und Haben" denken. Doch liegt bei Ludwig eine Personifikation der Stimmung vor, während es sich bei Freytag bloß um ein tändelndes Spiel mit romantischen Vorstellungen handelt.

Die Satzstellung weicht von der gewöhnlicher Prosa stark ab. Kurze Sätze überwiegen bei weitem. Anaphern sind vielfach verwandt; meist werden die Sätze ohne jede Verbindung aneinander gereiht. Dadurch wird ein leidenschaftliches Prestissimotempo erzielt, das den Leser aufregen muß, das aber mit den herkömmlichen Begriffen vom breiten epischen Stil nicht das geringste gemein hat.

Ähnliche Wirkungen werden auch durch die vielen Ausrufesätze und durch die besonders zahlreichen rhetorischen Fragen erzielt. Oft drängen sie sich dicht hintereinander, z. B. (B. V 141): „Und Fritz Nettenmair? Wie war ihm zu Mut in dieser Nacht? Als er ruhelos wie ein gequälter Geist, bald händeringend, bald fäuste-

hallend den Gang vom Hause nach dem Schuppen und wieder von dem Schuppen nach dem Hause schlich? usw."

Eine Besonderheit des Stiles in dieser Erzählung ist die wörtliche Wiederholung von ganzen Sätzen. Zwei Kapitel beginnen mit dem pathetischen Satze: „Zwischen Himmel und Erde ist des Schieferdeckers Reich" (B. V 41 und 170). Mehrmals, mit nur geringen Abänderungen kehrt die Frage wieder: „Welch Schicksal werden sie vereint sich spinnen, die Leute in dem Haus mit den grünen Läden?" (B. V 51) oder „Es wurde immer dunkler, es wurde immer schwüler das Leben in dem Hause mit den grünen Läden" (B. V 108, 138 ff.).

Man hat über den Stil dieser Erzählung verschieden geurteilt, und Ludwig selbst kam, wie wir unten sehen werden, später in seinen theoretischen Schriften davon ab, kurze Sätze usw. zu brauchen, und empfiehlt auch in der Sprache Ruhe und Behaglichkeit.

Daß trotzdem auch auf den Kenner starke Wirkung, auch wie es scheint gerade durch die Sprache, erzielt wurde, möge diese Briefstelle Paul Heyses beweisen, der urteilt: „Dergleichen ist wohl in Prosa nie geschaffen worden."[1])

2. Subjektives.

Im Gegensatz zu Jean Paul, der wie kaum ein anderer mit seiner Person zwischen Leser und Erzähler trat, waren Tieck, und auch Hoffmann in den meisten Novellen, verhältnismäßig objektiv. Bei Tieck war das schon durch die Art, seine Novellen überwiegend in Dialogform zu geben, bedingt. Objektiv in dem Sinne freilich, wie das die französischen Realisten, Flaubert voran, oder in Deutschland Spielhagen später verlangten, war auch Tieck nicht. In satirischen Anspielungen, in der „romantischen Ironie", in der Zwischenreflexion tritt auch er mit seiner Person hervor. Reine, vollkommene Objektivität bleibt ja immer nur ein unerreichbares Ideal für den Erzähler, wenn man es überhaupt als ein solches annehmen will.

In den ersten Novellen hält es Ludwig hierin wie Tieck.

1) Zitiert nach Stern I. Einl. 277.

Seine Person tritt niemals auffällig in den Vordergrund. Aber er verrät mitunter seine Teilnahme an den Personen. So wird in der Emanzipation der Baron bereits im Anfang (B. III 10) als „unser Freund" bezeichnet, wie das bei Goethe, Tieck u. a. m. sich oft findet.

Die „romantische Ironie" tritt besonders in den Domestikenszenen hervor, mit ausgesprochener Frontwendung gegen die Jungdeutschen. Auch satirische Anspielungen finden sich in den ersten Novellen. So im Hausgesinde[1]) auf den Schlendrian der Duodezfürstentümer, in der Emanzipation auf „Gutzkow, Mundt und andere Herrlichen", mit denen die Domestiken, die Erfinder der Emanzipation, dereinst zusammen genannt zu werden hoffen.

In „Maria" tritt zuweilen sehr stark die Zwischenreflexion hervor, während die Ironie verschwindet. Besonders im Anfang des zweiten Buches findet sich eine lange reflektierende Einschiebung. Der Dichter reflektiert zuerst über eine Möglichkeit im Leben seines Helden (B. III 165 f.): „Wäre Eisener nicht schon am Morgen jener Nacht voll Herzensangst und Gewissensbisse auf der Reise nach Amerika gewesen, es wären ihm Jahre des Kummers erspart geblieben. Ob er dabei gewonnen hätte?" Und hieran anknüpfend philosophiert der Dichter über den falschen Idealismus anderthalb Seiten lang.

Die „wahrhaftige Geschichte" wird gar nicht vom Dichter direkt erzählt, sondern von einem, der sie selbst erlebt hat, vorgetragen. Satirische Bemerkungen und Ausfälle sind auch hier reichlich eingestreut. So heißt es: „Wie er so, wie Karl Moor auf der Bühne, mit dem Oberleibe zurückgebogen, die geballten Fäuste weit von sich streckte." (B. III 102.) Man möchte hierin schon eine Vorausdeutung auf Ludwigs spätere Polemik gegen Schiller sehen.

Dazwischen persifliert Ludwig wiederholt den Lokalpatriotismus der Leipziger, was besonders in der Erzählung des zweiten Literaten zutage tritt.

Überhaupt ist die ganze Geschichte voll von einer latenten

---

1) Greiner, a. a. O. 24.

Animosität, in der Art Hoffmanns, gegen die Philister, was in vielen scheinbar nebensächlichen Bemerkungen sich geltend macht.

Das „Schulmeisterleben" ist ebenfalls eine Icherzählung. Hier bleibt der Dichter notwendig im Hintergrund. Die Reflexionen, die der bedächtige Schulmeister aber an alles knüpft, dienen zur Charakteristik und gehören nicht hierher.

Dagegen erscheint in den späteren Erzählungen der Dichter mit seiner Person viel häufiger in der Szene. Es mag das dem Einfluß der Engländer, besonders von Scott, Dickens und Thackeray zuzuschreiben sein.

So redet der Autor in der „Heiterethei" oft direkt mit dem Leser, ja er zieht diesen auch mit in die Erzählung hinein. So schreibt er zum Beispiel (B. IV 17): „Wir können sie (die Heiterethei) getrost sich selber überlassen; es wird für das Verständnis unserer Erzählung nötig sein, dem Orte, dem sie so rüstig zufährt, und dem Treiben und der Art seiner Bewohner einen, wenn auch nur flüchtigen Blick zu gönnen. Wir eilen ihr voraus, sicher, das sie uns bald einholen wird. Wir kommen zunächst ꝛc. — —." Derartige Zwischenreden des Dichters mit dem Leser machen den Eindruck, als habe jener sich selber mündlich erzählend gedacht. Auch Auerbach, der ja für diese Erzählungen anregend war, sagt das von sich.[1])

Aus seiner Bewunderung für die Hauptpersonen, seiner Abneigung oder leicht ironischen Stellung gegenüber andern macht der Autor gar kein Hehl. So schreibt er (B. VI 131): „Schade, daß kein Maler das Mädchen sah, wie sie so schlank und hoch an der Tür stand."

Auch über die Handlungen seiner Figuren gibt Ludwig sein Urteil ab, faßt dieses wohl auch in einer kurzen Lebensregel zusammen. Z. B.: „Es ist ein eigen Ding! In seinen Gedanken kann der Mensch sich frei machen; aber sowie er mit Menschen lebt, wird er ihr Sklave, und wenn er sich zu ihrem Beherrscher aufschwänge. Dann muß er den allgemeinen Gedanken anerkennen, sei's durch Fügen, sei's durch Trotz" (B. IV 92).

---

1) B. Auerbach: Ges. Schriften. Bd. I. Vorrede VII.

Überhaupt zieht sich ein leicht lehrhafter Zug, der ja für die ganze Dorfgeschichtenliteratur charakteristisch ist, durch das ganze hindurch. Doch dürfte sich das kaum unangenehm bemerklich machen, nimmt überhaupt niemals den Predigerton wie bei Jeremias Gotthelf an, sondern zeigt sich nur in ganz verstreuten kleinen Bemerkungen.

Der satirische Zug, der in den ersten Novellen Ludwigs hervortrat, ist fast ganz verschwunden. An dessen Stelle ist der Humor getreten. Ludwig lacht nicht mehr über seine Personen, er lächelt höchstens über sie und es ist ein wohlwollendes Lächeln. Es ist die Art, wie Scott und Dickens Welt und Menschen sehen, und man könnte von Ludwig sagen, was Taine von Scott sagt: „W. Scott n'est jamais aigré, au fond il aime les hommes, les excuse ou les tolère; il ne flagelle point les vices, il les démasque, encore les démasque-t-il sans rudesse." [1])

Fast noch mehr als in der „Heiterethei" tritt der Dichter in „Zwischen Himmel und Erde" hervor.

Hier tauchen wieder die langen Zwischenreflexionen auf, die hier allerdings stark lyrisch gefärbt sind. So reflektiert der Dichter über die Heimatsgefühle (B. V 8) oder über die Schuld (B. V 51).

Auch sonst gibt Ludwig seiner persönlichen Meinung Ausdruck. Manche Personen werden beständig mit lobenden, resp. tadelnden Epitheten genannt, z. B. „der alte wackere Bauherr" (B. V 162).

Wieder knüpft der Verfasser seine Gedanken an die Handlungen seiner Personen an, und faßt diese in einem kurzen Satze der Lebensweisheit zusammen: „Wie mancher meint die Welt zu kennen und kennt nur sich" (B. V 41).

Die ethische Tendenz, die das ganze Werk durchzieht, wird klar zusammenfassend am Schluße ausgesprochen.

Seine Teilnahme am Gang der Handlung, seine Befürchtungen für die Zukunft gibt Ludwig durch allerlei Ausrufe und Fragen, die er in die Erzählung wirft, zu erkennen. „Ach, es war ein wunderlich schwüles Leben von da in dem Hause mit den grünen Fensterladen, tage-, wochenlang!"

---

1) H. Taine: Histoire de la littérature anglaise, IV 305 f.

3. Formen der Darstellung.

In diesem Abschnitte werden die Formen der Darstellung: Erzählung, Monolog, Dialog ꝛc. betrachtet werden. Dagegen werden die Schilderungen, die besonders charakteristisch für Ludwigs Art sind, in einem eigenen Abschnitt behandelt werden.

Tieck, von dem Ludwig ausging, neigte sehr dazu, seine Novellen zu dialogisieren. Für ihn ist der Dialog die Hauptsache. Er schrieb ja sogar Novellen, bei denen die Erzählung überhaupt wegfiel und nur die Namen der redenden Personen wie bei einem Drama angegeben wurden (z. B. im „Wassermenschen"). Die Dramen der Stürmer und Dränger, auch Goethes Götz galten ihm einfach als Novellen.[1])

Im „Hausgesinde"[2]) hat Ludwig für den kleinen Umfang zu große Stoffmengen zu bewältigen und muß daher mehr direkt erzählen. Der Dialog, wenn auch von beträchtlicher Ausdehnung, ist doch sekundär und fügt sich der Erzählung ein. Auch der Monolog ist mehrfach verwandt, was mehr an die Art des späten Goethe als an Tieck erinnert.

In der „Emanzipation" schließt sich Ludwig noch enger an Tieck an. Hier überwiegt ganz entschieden der Dialog. Direkte Erzählung haben wir hier nur ganz vereinzelt, besonders wenn nur eine Person auftritt, wie etwa im zweiten Kapitel, wo die nächtliche Wanderung des Barons geschildert wird.

Der Dialog kommt in der verschiedenartigsten Verwendung vor. So haben wir Dialog, der einfach die Ereignisse weiterleitet und selber direkte Darstellung ist. Aber auch erzählender Dialog kommt reichlich vor, so wird das nächtliche Abenteuer Florentines nur durch Erzählung indirekt wiedergegeben.

Besonders häufig aber, und ein erneuter Beweis für die Abhängigkeit dieser Novelle von Tieck, ist der theoretisierende Dialog. So findet sich gleich im Anfang die Unterhaltung der beiden

---

1) Vgl. Tieck, Einleitung zu seiner Ausgabe der Werke von R. Lenz. Berlin 1828.

2) Greiner a. a. O. 42f.

Freunde über die Ehe, später die Unterhaltungen über das Räuberwesen und vieles mehr.

Der Monolog kommt nicht vor, was wieder der Art Tiecks entspricht.

Über die „wahrhaftige Geschichte“ mit ihren Zwischenerzählungen 2c. ist schon gesprochen. Der Dialog ist nicht allzu ausgedehnt der überwiegenden Erzählung eingefügt und ist in der Hauptsache dramatischer, das heißt die Handlung weiterleitender Dialog.

In Maria überwiegt noch der Dialog, wenn auch direkte Erzählung und Schilderung daneben sehr stark verwandt sind. Wieder haben wir nach der Art Tiecks sehr reichlich theoretisierenden Dialog, so spricht Maria über die Behandlung des Gesindes (B. III 140), Madame Breitung über falschen Idealismus (B. III 150); besonders auffallend, weil eigentlich ganz aus dem Rahmen der Erzählung herausfallend und ohne jede innere Beziehung zu derselben, ist die lange Unterhaltung über das Theater, die Kunstverhältnisse in Dresden und Leipzig (B. III 193). Auch erzählender Dialog kommt reichlich vor, so wird die Gespenstergeschichte sehr breit von den Mägden erzählt, später von Breitung nach ihrem wahren Gehalt wiederholt (B. III 143f. u. 155f.). Auch charakterisierender Dialog findet sich hier, doch wird dieser in einem besonderen Kapitel behandelt werden. Monologe kommen zahlreich vor, besonders hat Eisener eine große Neigung dazu.

Im „Schulmeisterleben“ tritt zum ersten Male bei Ludwig die indirekte Rede breit heraus. Es ist das gewissermaßen durch die Tagebuchform des Ganzen bedingt, für welche diese gedrängt referierende Art charakteristisch ist.

Sehr wuchtig und knapp ist der dramatische Dialog, besonders in den Szenen zwischen dem alten Beust und dem Linkenfriede verwandt (B. III 250f.). Auch erzählender Dialog findet sich, besonders im Anfang, wo Maredore die lange Vorgeschichte der Hochzeit erzählt.

Theoretisierender Dialog oder Monolog kommt nicht vor.

Die „Heiterethei“ ist wieder sehr reich an Dialog, wenn freilich daneben auch die direkte Erzählung viel Raum einnimmt.

Theoretisierender Dialog kommt nicht mehr vor, dafür aber umsomehr rein unterhaltender. Denn die langen Unterhaltungen der großen Weiber fördern oft die Handlung sehr wenig, sind dafür aber sehr unterhaltsam zu lesen. Überhaupt ist von allen Erzählungen Ludwigs die Heiterethei wohl am breitesten, oft nur allzu sehr, angelegt.

Dagegen ist in den großen Szenen am Schlusse der Dialog durchaus Träger der Handlung, z. B. in den verschiedenen Aussprachen, die zwischen den beiden Helden, dem Holdersfritz und der Heiterethei, vorkommen.

Auch Monologe kommen wiederholt vor. So ist der Monolog des Holdersfritz (B. IV 174) ein vortreffliches Beispiel für eine Art desselben, die Ludwig in den Shakespearestudien (B. VI 76f.) beschreibt. Es heißt da: „In den Monologen hauptsächlich Ausmalung des Gegenstandes, des Affektes. Der Affizierte kaut an dem Brocken, der Affekt sucht sich zu erhalten durch Steigerung; deshalb sucht er immer neue Gesichtspunkte, aus denen der Affekt sich regeneriert; er malt aus, was geschah, was er tun will, und kommt von den Nebenvorstellungen wieder auf die Sache zurück; die Rede bellt den Moment von allen Seiten an, rennt voraus, kommt zurück, bellt wieder an, bleibt zurück und eilt wieder nach.“ Dieses Zurückbleiben, Abschweifen, wieder Zurückkommen hat Ludwig hier sehr gut getroffen.

Besonders zur Darstellung der inneren Wandlung des Holdersfritz bedient sich Ludwig ausgiebig des Monologs.

Es läßt sich ein durchgehender Unterschied zwischen dem Dialog der früheren Novellen und dem der beiden Dorfgeschichten konstatieren. Dort sprachen die Leute in langen Absätzen, meist in wohlgeordneten Gedankengängen, in der Heiterethei ist viel mehr wirkliche Wechselrede; kurz und knapp folgen Frage und Antwort und Zwischenbemerkungen aufeinander.

In „Zwischen Himmel und Erde“ nimmt der Dialog nicht so breiten Raum ein, die Erzählung überwiegt. Und diese ist meist so kurz und knapp, daß man an die Art Heinrich von Kleists in seinen Novellen gemahnt wird.

Der Dialog ist ausschließlich dramatisch. Nicht mehr plaudernd,

nicht theoretisierend, nicht bloß der Charakteristik oder einem anderen Zwecke dienend. Nur Handlung bringend. Und zwar tritt er besonders in den Höhepunkten der Handlung ein.

Daneben findet sich hier sehr ausgedehnt eine Darstellungsform, die sich sonst in dieser Zeit nur vereinzelt findet und erst in neuester Zeit[1]) Mode geworden ist, die direkte psychologische Analyse. Der Dichter beschränkt sich nicht auf Darstellung des äußerlich Wahrnehmbaren, wie Handlung, Dialog 2c., sondern er will auch Gedanken, Empfindungen und Gefühle, ja die die Bewußtseinsschwelle nicht überschreitenden, feinsten Seelenvorgänge wiedergeben. Diese direkte psychologische Analyse nimmt einen sehr großen Raum in dieser Erzählung ein.

Manchmal gehen dann diese indirekt wiedergegebenen Gedanken in direkten Monolog über (B. V 97f.), der auch sonst vielfach verwandt ist.

4. Natur- und Milieuschilderungen.

Die Verwendung von Milieu- und Naturschilderungen kann eine dreifache sein. Einmal müssen sie gegeben werden so weit sie zum Verständnis der Vorgänge nötig sind. Zweitens können durch die Verwendung solcher Schilderungen lyrische Wirkungen erstrebt werden; so wenn die äußeren Umstände psychologische Zustände verstärken, wenn sie symbolisch wirken sollen, 2c. Drittens können sie auch um ihrer selbst willen auftreten. Sie sollen dann retardieren oder ausschmücken, oder sie dienen ethnographischen oder ähnlichen Zwecken des Dichters. Diese dritte Art wird schon seit Homers Zeiten, der bereits Rüstungen 2c. ausführlich schilderte, besonders im Epos verwandt.

Diese Arten der Schilderung können sowohl allein als auch mit einander verbunden auftreten.

Die Schilderungen sind im neueren deutschen Roman nicht immer gleich beliebt gewesen. Nachdem sie durch Rousseaus Vorgang besonders Mode geworden waren und in Goethes Werther

1) Z. B. bei Dostojewski, Strindberg u. a. m., auch ihren deutschen Nachahmern, wie Joh. Schlaf 2c.

so herrliche Blüten getrieben hatten, traten sie wieder mehr zurück, wie Goethes Wilhelm Meister beweisen mag, um dann bei Goethe in den Wahlverwandtschaften wieder aufzublühen. Im romantischen Roman, der besonders an Wilhelm Meister anknüpfte, spielen sie ebenfalls keine sehr große Rolle. Ja, der alte Tieck polemisierte sogar gegen die Schilderungen im Roman, als sie besonders infolge des Beispiels Scotts sich wieder breit zu machen begannen. Er schreibt:[1]) „Nur keine Naturschilderungen, wie einige vielgelesene und berühmte Romanziers sie jetzt Mode gemacht haben. Ohne Stimmung ist keine Natur da, und ob der Nebel auf den Bergen oder auf meinem Gemüte liegt, ist dasselbe. Diese zusammengesuchte Mosaik ist ebenso lästig, wie die gelehrte Kleiderbeschreibung der Personen".

Ludwig folgte hier seinem Lehrmeister Tieck nicht nach. Schon das „Hausgesinde"[2]) verrät eine große Neigung zum Schildern. Es beginnt gleich mit einer großen Festszene und bringt auch sonst noch fast in jedem Abschnitt größere oder kleinere Partien reiner Schilderung.

In der „Emanzipation" sind rein schildernde Stellen seltner; treten sie auf, so sind sie nicht sonderlich originell. Ludwig kommt dabei über ganz allgemeine Züge nicht hinaus. So z. B. in folgender Frühlingsschilderung: Nun der Lenz begann die schlummernden Knospen zu wecken, die Kehlen seiner kleinen Apostel, der Wald- und Feldsänger in Schwingung zu setzen und Blume nach Blume das Köpfchen neugierig lauschend aus dem Grase streckte, ob es Zeit sei, in die liebende kosende Luft hinein zu wachsen, da litt es ihn nicht länger in der dumpfen Stadt" (B. III 7).

Irgend welches Lokalkolorit gibt es noch nicht.

Die „wahrhaftige Geschichte" spielt in Leipzig. Sogar die Straßennamen werden gegeben. Das war auch die Art E. T. A. Hoffmanns, der seine Gespenstergeschichten mitten im modernen Berlin oder Dresden spielen ließ. Daneben ergeht sich die Erzählung nach Märchenart in Schilderungen von zauberischem Reichtum und Prunk.

---

1) Im „alten Buche". 2) Greiner a. a. O. 25.

Einen bedeutenden Fortschritt in der Fähigkeit, die Natur zu schildern, bedeutet „Maria". Es macht den Eindruck, als hätte Ludwig bewußt „Sehstudien" gemacht, wie er das seinen Helden in der Novelle empfehlen läßt. Es heißt da: „Jeder, der Freude an der Schönheit der Natur empfindet, sollte, wenn es ihm möglich ist, im Freien und von einem tüchtigen Landschafter geleitet — wenn ich so sagen darf — Sehstudien machen. Wie sich der Kreis seines Wissens um das Schöne, das eine Landschaft enthalten kann, erweitert, erweitert sich der Genuß bei ihrer Beschauung. Das belehrte Auge haftet mit größerem Vergnügen auf Reizen, die das unbelehrte übersieht" (W. III 197f.).

Die Landschaft soll nach Bartels [1]) den Charakter der Dresdener Gegend tragen, was jedoch schwer bestimmt zu beweisen ist. Wie Bartels [1]) meint, ist das erst bei der zweiten Überarbeitung hinzugekommen. (Die Novelle war in Leipzig entstanden, wurde dann in Dresden nochmals überarbeitet.)

Die Landschaftsbilder sind hier von einer so großen Ausführlichkeit, wie das später bei Ludwig nicht wieder vorkommt. Er gibt eine Fülle von Einzelzügen, deren Zweck man oft nicht recht einsieht. So hat es mit dem Gemütszustande der Marie, die todmüde den Schierlitzgrund durchwandert, gar keine Beziehung, daß sie sich an einer Stelle niederließ, wo die Schierlitz die ganze Breite des Grundes einnimmt, und daß das gerade einer kleinen Insel gegenüber geschah, „auf der eine Erle und zwei weißstämmige Birken stehen" (W. III 177). Derartige eingehende Schilderungen sind aus der bloßen Freude am Beobachten entstanden und aus dem Bedürfnis zu fast übergenauer Individualisierung.

Im „Schulmeisterleben" tritt das Lyrische zurück. Der Schilderung des dörflichen Milieus, der Hochzeitsgebräuche ꝛc. liegen offenbar sozusagen ethnographische Absichten des Dichters zugrunde. Auch dieses Werk spielt in Sachsen, die Gegend wird genau durch Ortsangaben (Meißen, die Elbe ꝛc.) bestimmt.

Mit der „Heiterethei" kehrt Ludwig auf den heimischen thüringischen Boden zurück. Denn er glaubte, daß der Dichter die poetische

---

1) (W. I. XXIV.)

Wahrheit, die aus Übereinstimmung alles Einzelnen entsteht, nur aus der Provinz, die ihn geboren, wo er erzogen ist, ziehen könne (W. VI 323).

Luckenbach ist eine imaginäre Örtlichkeit. Man hat es sich irgendwo in Thüringen liegend vorzustellen. Über das Milieu schreibt Ludwig selber an Ambrunn, um sich gegen den Vorwurf, er habe Eisfelder Verhältnisse bloßgestellt, zu verteidigen: „Wer sich die Lage von Luckenbach genau vorstellt, wird wohl finden, daß sie nicht die Lage von Eisfeld ist. Wer Saalfeld, Hildburghausen und Schalkau und andere Örter der Gegend kennt, wird auch davon Züge in Luckenbach finden. Luckenbach ist der Typus einer kleinen Ökonomiestadt, wie es auch hier welche gibt, z. B. Wilsdruff nahe bei Dresden. — — Das Häuschen der Heiterethei stand in Saalfeld, zur Zeit, als ich dort auf dem Lyzeum war, und zwar etwa so unterhalb des Gerhardschlößchens, wie im Buche das Häuschen der Heiterethei unter dem Gringel steht." — — „Auch die Ortsbenennungen: „die Städel, die Zehnt, die Herrenmühle" sind in Eisfeld vorhanden, was ganz einfach daher kam, weil ich nicht lange nach solchen Kleinigkeiten suchen mochte." (Stern II 5 f.)

Lyrische Schilderungen nehmen einen breiten Raum ein. Äußere Stimmungen laufen seelischen parallel und tragen zu deren Verstärkung bei. So herrscht drohende Gewitterstimmung an jenem Abend, wo der Konflikt zwischen der Heiterethei und dem Holdersfritz zum Ausbruch kommen soll. So wird weiter genau über das mehr und mehr sich verschlechternde Wetter berichtet, das hereinbricht, wie es der Heiterethei schlechter und schlechter geht. Die Wendung zum Besseren in ihrem Gemütszustande, wird durch den Witterungsumschlag schon vorgedeutet.

Für Ludwig charakteristisch ist in allen seinen Schilderungen die Belebung der toten Natur. Das darf man wohl auf das Vorbild von Dickens zurückführen. Wie dieser es machte, dafür ist die Eingangsschilderung des „Heimchens am Herde" ein vortreffliches Beispiel. Wie dort der Wettlauf geschildert wird, zwischen der kleinen Holländer Uhr, dem summenden Kessel und dem Heimchen.

Bei Ludwig nimmt diese Belebung der Natur ein durchaus eigenartiges Gepräge an.

Da stattet er den Hollunderbusch mit menschlichem Empfinden aus, das Haus, die Weiden am Bache, alles nimmt teil am Schicksal der Menschen. Ludwig gibt überhaupt selten ruhende Zustandsschilderung, er zeigt lieber alles in Bewegung und erfindet zu diesem Zwecke eigene Detailhandlungen. Wenn er z. B. eine Straße bei Nacht, und das Häuslein der Heiterethei schildern will, so beschreibt er das nicht einfach, sondern er erzählt, wie der alte Nachwächter, dieser ehrwürdige Vertreter aller Kleinstadtpoesie, langsam im Mondlicht dahergeschritten kommt, und indem er berichtet, was dieser sieht und treibt, gibt er zugleich ein anschauliches und lebendiges Bild der Örtlichkeit (W. IV 24). Auch später heißt es nicht, „es ist zehn Uhr", sondern es heißt „der Diktes [der Nachtwächter] hat zehn Uhr getüt" (W. IV 37). Als ein Beispiel für Ludwigs Art die Natur zu beleben, diene die Abendstimmung, die Ludwig wiedergibt, als er den Holdersfritz auf dem Ulrichssteg wartend darstellt: „Alles ist still um ihn, kein Mensch zu sehen und zu hören, das ganze Tal hin und her. Wie ist's so schwül und so ängstlich! Die Weiden flüstern wehmütig und winken ihn vom Steg weg. Der Bach hüpft, als möchte er nur schnell vorüber sein, und der Fritz soll's auch so machen. Gar nicht fern rauscht das Walkmüllerwehr. Zuweilen blickt der Mond aus den Wolken, als wolle er sehen, ob denn der Holdersfritz noch immer auf dem Unglückssteg stehe. Dann verhüllt er schnell wieder sein Antlitz, wie einer der sich seine Angst nicht will ansehen lassen. Wenn er herunter sieht, dann blinkt das Wasserrad der Walkmühle wie die Silberstickerei von einem Leichentuche auf dem Dunkel der Nacht. Eine Singdrossel singt so ängstlich eifrig, als wollte sie einem Scheidenden noch schnell so viel von ihrer süßen Simme mit auf den Weg geben als sie kann." (W. IV 100).

Die ethnographische Schilderung nimmt keinen so breiten Raum ein, als man nach dem ursprünglichen Untertitel der beiden Novellen: „Thüringer Naturen" hätte erwarten können. Die Stellen, wo sie um ihrer selbst willen auftritt, bloß um mit etwas „charakteristischem Detail" aufzuwarten, sind ganz selten. Die

Eingangsschilderung im Widerspiel von den verschieden gestrichenen Häusern gehörte etwa hierher.

Noch ausführlicher treten Schilderungen jeder Art in „Zwischen Himmel und Erde“ auf. Ein neuerer Historiker hat hier sogar von „vollem Impressionismus der Naturschilderung“ gesprochen.[1])

Mit einer ganz sachlichen, fast nüchternen und infolge der allzugroßen Masse der Einzelzüge nicht allzu klaren Schilderung des Ortes beginnt das Werk. Die Nüchternheit dieser Schilderung erinnert an die Szenenbeschreibung eines Dramas und auch das konnte die auch sonst naheliegende Ansicht bestätigen, das ganze Werk sei ursprünglich als Drama gedacht gewesen.

Wieder findet sich das Beleben der toten Natur. Zum Vergleich stelle ich zwei Sturmschilderungen, eine von Dickens, eine von Ludwig nebeneinander, um zu zeigen, wie groß die Ähnlichkeit ist.

Die Dickenssche ist den „Sylvesterglocken“ entnommen: „Der Nachtwind hat eine unheimliche Art, stöhnend ein solches Gebäude [eine Kirche] zu umwandern. Mit unsichtbaren Händen prüft er die Türen und die Fenster und sucht nach Spalten, durch welche er hineingelangen könnte. Und wenn ihm das gelungen ist, dann winselt und heult er, um wieder hinauszukommen, wie jemand, der das, was er sucht, nicht finden kann. — — Er fliegt empor zum Dach und bemüht sich, die Sparren abzureißen, dann stürzt er verzweifelnd nieder auf die Steine unten und wandert murrend hinab in die Gewölbe. — — Und gar hoch oben im Turm! Wie heult und pfeift er dort, der böse Sturm! Hoch droben kann er frei kommen und gehen durch luftige Bogen und Spalten. Da kann er sich um die schwindliche Treppe winden und schlingen, kann den stöhnenden Wetterhahn herumwirbeln und den ganzen Turm zittern und schwanken machen ꝛc.“ [2]) So Dickens.

Daneben eine Stelle aus „Zwischen Himmel und Erde“ (W. V 164). — — Nun begann es zu wachsen [das Summen];

---

1) Lamprecht: Deutsche Geschichte; 1. Ergzb. „Zur jüngsten deutschen Vergangenheit“. S. 288.

2) Dickens: Die Sylvesterglocken (the Chimes). Übers. v. Spitta. S. 5 f. (Verlag des Bibliogr. Instituts. Meyers Volksbücher.)

wie auf tausend Flügeln kam es gerauscht und geschwollen und stieß zornig gegen die Häuser, die es aufhalten wollten, und fuhr pfeifend und schrillend durch jede Öffnung, die es traf; polterte im Hause umher, bis es eine andere Öffnung zum Wiederhinausfahren fand; riß Läden los und warf sie grimmig zu; quetschte sich stöhnend zwischen nahestehenden Mauern hindurch; pfiff wütend um die Straßenecken; zerlief in tausend Bäche; suchte sich und schlug klatschend wieder zusammen in einem reißenden Strom; fuhr vor grimmiger Lust herab und hinauf; rüttelte an allem Festen; trillte mit wildspielendem Finger die verrosteten Wetterhähne und Fahnen, und lachte schrillend in ihr Geächze; blies den Schnee von einem Dach aufs andere, fegte ihn von der Straße, jagte ihn an steilen Mauern hinauf, daß er vor Angst in alle Fensterritzen kroch, und wirbelte ganze tanzende Riesentannen, aus Schnee, geformt auf seinen Händen vor sich her."

Wenn bei dem großen künstlerischen Ernste Ludwigs der Gedanke an ein Plagiat auch völlig ausgeschlossen ist, so läßt sich doch hier eine gewisse Abhängigkeit von dem Dickensschen Vorbilde nicht verkennen.

Auch sonst birgt die Novelle eine Fülle kraftvoller lyrischer Schilderungen. Für Parallelismus zwischen äußerer und innerer Stimmung ist die Stelle ein schönes Beispiel, wo Fritz dem Gesellen an einem nebligen Herbsttage über die Wiesen hin das Geleite gibt (W. V 90).

Auch mächtige Kontrastwirkungen werden durch Naturschilderungen erzielt. Da, als Fritz in furchtbarer Todesangst oben am Turm in seinem Schifflein schwebt, da setzt plötzlich der Dichter mit folgender Schilderung ein: Es war ein Abend voll Gottesfriedens. Tief unten weit hingedehnt die grüne Erde; hoch oben der Himmel, wie ein Kelch aus blauem Kristall darüber gedeckt. Kleine rosige Wölkchen wie Flocken hingestreut. Der Lärm von unten erlosch immer mehr. Die Luft trug einzelne Töne einer fernen Glocke mit sich und schlug sie leise spielend wie wiederkehrende Wellen gegen das Dach. — — Hoch am Himmel und tief auf der Erde, überall Gottesfrieden und süß aufgelöstes Hinsehnen nach Ruh. Nur zwischen Himmel und Erde die beiden

Menschen auf dem Kirchdach von Sankt Georg fühlen nicht seine Flügel. Nur über sie vermag er nichts" (B. V 122). Damit genug der Beispiele lyrischer Schilderung!

Ausführliche Beschreibungen des Schieferdeckerhandwerks werden in die Handlung eingeschoben. Getreu nach Julian Schmidts Rezept sucht Ludwig das Volk bei der Arbeit auf.[1]) Dennoch gibt er nicht, wie das Freytag vom Kaufmannstande in „Soll und Haben" tut, ein soziales Bild des Standes. Jedenfalls mußten aber ziemlich eingehende Studien über den Beruf des Schieferdeckers vorausgegangen sein, denn er bringt sehr eingehende Einzelheiten, ja er arbeitet manchmal in diesen Schilderungen mit für den Laien ziemlich unverständlichen Fachausdrücken (S. 38: Verschalung, S. 44: Flickeisen, Klaue ꝛc.). Freilich wurden, wie Stern mitteilt (Stern I 137), gerade diese Äußerlichkeiten vom Publikum vielfach als die Hauptsache aufgefaßt.

Wenn auch der Name der Stadt, in welcher die Erzählung spielt, nicht genannt wird, so mag sie doch in Thüringen liegend gedacht sein. Die sonstigen vorkommenden Ortsnamen, wie Tambach, Brambach finden sich in Thüringen. Auf Heimat- und Jugenderinnerungen mögen die Schilderungen des Schlußes, des zündenden Blitzes, der Rettung des Turmes zurückgehen (vgl. Stern I 137). (Ludwigs Elternhaus wurde im Jahre 1822 vom Feuer zerstört, zugleich auch ein großer Teil seiner Heimatstadt Eisfeld.)

Dazu kommt noch die symbolische Verwendung des Milieus. Denn am Schlusse wird die ursprünglich rein äußerliche Situation „zwischen Himmel und Erde" symbolisch aufs Moralische übertragen.[2])

Von einer in gerade aufsteigender Linie verlaufenden Entwicklung der Darstellungstechnik Ludwigs kann keine Rede sein, sondern es haben mannigfache Schwankungen stattgefunden.

---

1) Das war auch schon in der Heiterethei geschehen und Ludwig hebt es hier ausdrücklich in einem Briefe an Julian Schmidt hervor (Stern VI 405). ‚Etwas von Ihrem Einfluß werden Sie auch in der Heiterethei finden, die Schilderung der heilsamen Macht der Arbeit.'

2) Der Titel „Zwischen Himmel und Erde" stammt von Auerbach. (Persönliche Mitteilung Minors.)

Das zeigt sich schon im sprachlichen Stil. Im Anfang fanden wir starke Neigung zum Stilisieren der Sprache, wenn das auch noch oft ungeschickt und schwulstig hervortrat. In der „wahrhaftigen Geschichte“ und in „Maria“ wurde der Stil dann einfacher und entsagte fast ganz den rhetorischen Figuren. Dagegen tritt diese Neigung zum Stilisieren in den späteren Erzählungen wieder stärker und stärker hervor, und erreicht ihr Extrem in „Zwischen Himmel und Erde“. Hier weicht die Sprache besonders infolge der vielen, kurzen abrupten Sätze, der Zwischenrufe und Fragen, stark vom gewöhnlichen Erzählertone ab.

Ebenso kommt die subjektive Darstellung in den verschiedensten Formen zum Vorschein. An die Stelle der in den ersten Novellen herrschenden Ironie, tritt in der Heiterethei und dem Widerspiel heiterer, wenn auch öfters gekünstelter Humor, in „Zwischen Himmel und Erde“ ein düsterer Ernst, der nicht allein durch den Stoff gegeben ist, sondern auch gerade durch die Darstellung, die subjektiven Äußerungen des Autors verstärkt wird.

Auch das Verhältnis von Erzählung und Dialog stellt sich sehr verschieden. Überwiegend Dialognovellen sind die „Emanzipation“, „Maria“ und die „Heiterethei“ mit dem „Widerspiel“. Das „Schulmeisterleben“ erfordert schon durch die Tagebuchform einen anderen Stil. Am stärksten sind auch hier die Abweichungen in „Zwischen Himmel und Erde“, das gerade in der Darstellung einen isolierten Platz, nicht nur im Schaffen unseres Dichters, sondern in der ganzen Erzählungskunst der Zeit einnimmt. Das ist besonders durch das starke Hervortreten der psychologischen Analyse bedingt, dann überhaupt durch die ganze oft atemlose Gedrängtheit, die die Darstellung in den meisten Partien kennzeichnet.

Auch in der Verwendung der Schilderungen bleibt sich Ludwig nicht gleich. Während sie in den ersten Novellen unbedeutend sind, nehmen sie in Maria einen breiten Raum ein und sind mit naturalistischer Exaktheit ausgeführt.

In den letzten Erzählungen gelingt es dem Dichter im allgemeinen mehr das wesentliche zu treffen, wenn auch noch sehr breite Schilderungen vorkommen, und der Dichter allerlei ethnographisches Detail gibt. Für die Art der Schilderung charakte-

ristisch fanden wir hier das Beleben der Natur, und als eigenartigen Zug in „Zwischen Himmel und Erde" die symbolische Verwendung des Milieus.[1])

Kapitel IV.

Die Mittel der Charakteristik.

1. Äußere Charakteristik und Mimik.

Charakteristisch für Ludwigs Begabung ist die große Ausführlichkeit, mit der er sich auf die Beschreibung der äußeren Erscheinung seiner Figuren, ihres Mienen- und Gebärdenspieles einläßt.

Auch beim Drama wollte er nicht durch das Wort allein, sondern durch den harmonischen Zusammenklang von Wort und äußerer Darstellung wirken. „Lesedramen" waren ihm verhaßt. „Wer beurteilte wohl ein Gemälde nach der bloßen Untermalung? Gleichwohl beurteilt man Dramen, ohne sie aufgeführt gesehen zu haben. Wäre unsere Kritik eine echte und gerechte, so würde sie nicht das eine Gedicht, das sie fertig und das andere, das sie erst halb fertig sieht, über einen Leisten beurteilen" (B. VI 80). In seinen eigenen Dramen gibt er für jene Zeit auffallend genaue Angaben für den Schauspieler.

Sehr interessant, und ein weiterer Beweis für die Bedeutung, die die äußere Erscheinung seiner Figuren in seinem poetischen Schaffen hatte, sind auch die Bemerkungen, die Ludwig in den „Studien zum eigenen Schaffen" notiert: „Mein Verfahren beim poetischen Schaffen ist dies: Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann seh ich Gestalten, eine oder mehrere in irgend einer Stellung und Gebärdung für sich

---

1) Diese letztere Erscheinung hängt eng mit der an anderer Stelle besprochenen Tendenz, typische Figuren und Verhältnisse zu geben, zusammen. Wenn auch das Milieu typisch wird, so liegt die symbolische Verwendung desselben direkt daneben. Die deutlichsten Beispiele für diese Erscheinung, die sich mehr in der Weltliteratur findet, liefern die Romane E. Zolas, wo fast überall das Milieu symbolisch gefaßt wird (z. B. in „L'Assommoir", „Germinal", „L'Oeuvre" u. a. m.).

oder gegeneinander, und dies wie einen Kupferstich auf Papier von jener Farbe, oder genauer ausgedrückt, wie eine Marmorstatue oder plastische Gruppe, auf welche die Sonne durch einen Vorhang fällt, der jene Farbe hat. — — Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgend einer pathetischen Stellung, an diese schließt sich aber sogleich eine ganze Reihe, und vom Stücke erfahre ich nicht die Fabel, den novellistischen Inhalt zuerst, sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erst gesehenen Situation aus, schließen sich immer neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen seinen Szenen habe; dies alles in großer Hast, wobei mein Bewußtsein ganz leidend sich verhält, und eine Art körperlicher Beängstigung mich in Händen hat" (B. VI 307). Und später schreibt er: „Nun weiß ich, was jene Gestalt und ihre Gebärde war; nichts anderes als der sinnlich angeschaute, tragische Widerspruch; der eine Faktor die Gestalt, die Existenz (der Grund davon), der andere die Gebärde. Der sinnlich angeschaute prägnante Moment, in welchem am schärfsten Kontraste die Einheit erscheint" (B. VI 310).

Man sieht daraus, wie sehr der Dichter dazu neigte, das Seelische, den ganzen Charakter in der äußeren Erscheinung, dem Mienen- und Gebärdenspiel wiederzuspiegeln. Es kann daher nicht wundernehmen, daß in seinen Erzählungen das physiognomische und mimische Detail einen auffallend breiten Raum einnimmt.

Daß dies in den ersten Erzählungen noch nicht geschieht, darf man wohl auf Tiecks Einfluß schieben, der in seinen Novellen die äußere Charakteristik höchstens zu humoristischen Wirkungen verwandte. Ja, Tieck polemisiert sogar einmal gegen diese übertriebene Art der äußeren Schilderung, wie sie besonders von Walter Scott (den er zwar nicht mit Namen nennt, der aber deutlich zu erkennen ist) und seinen vielen Nachahmern gepflegt wurde. Er schreibt: „Wir lesen jetzt keinen Roman oder keine Erzählung, in der unsere Phantasie nicht durch Beschreibung des Kostüms, zu deutsch der Kleider, unendlich gebildet wird. — Im sogenannten Plastischen wird uns alles klar, was der Lump für Hemdsärmel, Hosen, Gamaschen und dgl. getragen hat, ob viele oder wenig Knöpfe

auf seinem Rocke, ob diese metallene oder besponnene waren. So erheben wir uns durch vieles Lesen, daß wir Natur und Wirklichkeit endlich selbst anschauen lernen, und jeder von uns kann nach einigen Jahren Inspektor einer fürstlichen Garderobe werden.“ [1])

Auch bei Ludwig werden in den ersten Novellen, wo Tiecks Einfluß überwiegt, mimische und physiognomische Angaben nur zu komischen Zwecken verwandt. Von dem Aussehen der Hauptpersonen erfahren wir fast nichts.

So wird im „Hausgesinde“ [2]) bei dem häßlichen und schlechten Paare das fratzenhafte Äußere als Hauptcharakterisierungsmittel verwandt, während bei dem schönen und edlen Paare der Charakter mehr von innen her entwickelt und das Äußere nur angedeutet wird, was mit Lessings Forderung im Laokoon übereinstimmen würde, der auch nur die Schilderung körperlicher Häßlichkeit gestattet, die der körperlichen Schönheit jedoch verbietet.

Kaum wesentlich anders steht es mit der äußeren Charakteristik in der „Emanzipation“. Alle Figuren, außer den Domestiken, werden ganz nebenbei höchstens, und dann nur mit typischen Zügen geschildert. So erfahren wir fast nichts vom Äußeren des Barons oder seines Freundes. Ebensowenig vom Pastor oder dem Arzte.

Der Räuberhauptmann, der als Unbekannter auftritt, muß schon darum äußerlich etwas genauer gekennzeichnet werden. Doch ist auch diese Beschreibung ganz konventionell gehalten: „Es war eine große, schöne Gestalt im kräftigsten Mannesalter; Wuchs und Haltung so fein als kräftig und sein Gesicht eines von jenen, die dem Beobachter gleich beim ersten Blicke als die Summe eines Menschen sich darstellen, den mannigfache innere und äußere Mühen und Kämpfe durchgearbeitet und zur reinen Form gebracht haben. Dunkles Haar und eine ungewöhnlich bleiche Gesichtsfarbe gaben ihm noch mehr Charakter“ (B. III 24). Auch die Frauen werden nur durch ganz konventionelle äußere Merkmale charakterisiert. So erfahren wir von Florentine nur, daß sie eine „hohe, schöne Gestalt“ war (B. III 24) und daß bei ihrem Erscheinen eine „ungewöhnliche

1) In der „Vogelscheuche“. Schriften 27.

2) Vgl. Greiner, a. a. O. 81.

Marmorblässe ihre schönen Züge" bedeckt. Der Dichter überläßt es dem Leser sich eben zu einer schönen Seele einen schönen Körper hinzuzudenken.

Desgleichen ist auch das Mimische, wenn es überhaupt berichtet wird, nur in ganz allgemeiner Weise wiedergegeben: z. B. (B. III 48) „Die Gräfin erglühte vor Unwillen, sie erhob sich in ihrer ganzen Würde."

Anders dagegen ist es in den Domestikenszenen. Hier wird sogar recht viel mimisches Detail gegeben. Alles aber in übertriebener, karikierender Form. Doch ist es weniger die Absicht, durch diese Angaben zu charakterisieren, die den Dichter leitet, sondern es sind eben humoristische Wirkungen, die er damit erzielen will.

In der „wahrhaftigen Geschichte" geht Ludwig wie in dieser Novelle überhaupt, so auch in der Wiedergabe des Äußeren seiner Personen in Hoffmanns Spuren. Entweder ergeht er sich in Schilderungen überirdischer Schönheiten, oder er schildert mit realistischem Blick, aber sich manchmal ins Fratzenhafte verlierend, in ironisierender Absicht allerlei sonderbare Käuze und Originale. Hat er große Schönheit darzustellen, so geschieht das nicht sinnlich-plastisch, sondern er hilft sich mit weithergeholten Metaphern und Redensarten. So wenn Fides geschildert wird: „Dies Gesichtchen — alle seine Formen waren schön und edel; es war eins von jenen durchsichtigen, die nur wie ein Florschleier um eine höhere geistige Schönheit sich schmiegen, eins von jenen, die uns zugleich reizen und rühren, die uns fremd und doch so lieb und bekannt erscheinen; es war eins von denen, deren Anblick Frieden und Freude gibt. Aus den ruhigen Augen, über welchen die seidenen Wimpern fast ohne Bewegung schwebten, schaute eine Seele, die so über das Stürmen der Leidenschaft, wie über den Wechsel kleiner Launen erhaben schien. Dabei war das ganze Gebilde so mädchenhaft in sich selbst geschmiegt!" (B. III 69).

Dagegen gelingt ihm die Schilderung seiner komischen Figuren schon besser. Er zeigt hier, wie auch sein Vorbild Hoffmann, große Begabung zu scharfer Beobachtung des Lebens, und dabei viel Humor. Ich führe ein Beispiel an: „Madame Flötenspiel war eine Brünette, halb Juno, halb Venus, Dame Müller ward neben

ihr zum Saturnus. Aus den dunkeln Augen der Madame Flötenspiel schaute ein rasches, entschlossenes Wesen, dem eine gewisse süße Begehrlichkeit gar anmutig über die Schulter sah. Ihre Formen hatten die Fülle, die Frauen über dreißig so stattlich läßt; ihre Stimme war weich und wohlklingend; — — Dame Müller schien neben dieser warmen, konkreten Natur ein abstrakter Begriff. Sie war Blondine, und zwar von der langen, hagern, starkknochigen Art; ꝛc." (B. III 76f.).

Es genügt oft ein einzelnes, auffallendes Merkmal zur äußeren Charakteristik, so wenn die drei Literaten geschildert werden: „Es waren drei blasse Gesichter: das eine zeichnete ein außerordentlich langes Haar, das zweite ein schwarzes Pflaster auf der linken Wange, das dritte ein starker Knebelbart aus."

Zuweilen kommen auch ziemlich deutliche Reminiszenzen an Hoffmann vor. So wenn im „goldnen Topf", dessen Einfluß schon wiederholt nachgewiesen wurde, vom Archivarius Lindhorst erzählt wird: „Nun schritt er rasch von dannen — da setzte sich der Wind in den weiten Überrock und trieb die Schöße auseinander, daß sie wie ein paar große Flügel in den Lüften flatterten." [1]) Und Ludwig schreibt: „Herr Jammerdegen ward zusehends größer; die Schöße seines Frackes dehnten sich und wurden zum Königsmantel" (B. III 124).

Gegen alle früheren Novellen aber, sowie auch gegenüber denjenigen Tiecks, bedeutet, was Klarheit und Sicherheit der äußeren Charakteristik betrifft, „Maria" einen unbestreitbaren Fortschritt.

Das Karrikaturenhafte tritt hier ganz zurück. An Stelle der typischen, allgemeinen ist eine klar individualisierende, auf Beobachtung gegründete äußere Charakteristik getreten. Überall werden die dramatischen Situationen durch mimische Angaben in ihrer Wirkung verstärkt.

Besonders die Heldin ist in ihrem Äußeren sehr ausführlich geschildert. Ihre Kleidung wird wiederholt beschrieben. Den breiten Strohhut hat sie außer mit Friederike Brion in Goethes „Wahrheit und Dichtung" mit der Heldin in Ludwigs Drama

---

1) „Der goldne Topf". Ende der 5. Vigilie.

„Die Pfarrrose“ gemein. R. M. Meyer[1]) hat auf mehrere Züge hingewiesen, die an Goethe erinnern. So erinnert die Szene, wo Maria dem Knaben einen Kragen anlegt (W. III 131), an die bekannte Stelle im „Werther“, wo dieser Lotte den Kindern das Brot schneidend findet.

Auch von allen anderen Gestalten wird uns, wenn auch oft nur mit wenigen Strichen, ein deutliches Bild entworfen.

Die Fähigkeit der realistischen Beobachtung zeigt Ludwig auch im „Schulmeisterleben“. Da wird z. B. der alte Beuft geschildert: „Von einer Gruppe aber zu der anderen ging ein kleines, mageres Männlein mit gelben Lederhosen und einer spitzigen, an der Spitze etwas geröteten Nase. Den Rücken herab hatte er einen Zopf von ungewöhnlicher Stärke. Die Augen unter seiner schmalen Stirne bogen sich mit den inneren Winkeln etwas abwärts nach der Nase zu und standen mit dem Winkel nach den Ohren zu etwas höher, und seine dünnen Augenbrauen wollten darin die Augen nachahmen. Er ging nun so stolz, als er konnte, wobei er mit seinen langen Armen, die in weiten, weißen Hemdärmeln staken, wichtig schlenkerte“ (W. III 247).

Von anderen Figuren wird kein so ausführliches Bild gegeben, sondern nur einzelne charakteristische Züge hervorgehoben. So heißt es von der Maredore nur „sie war die häßlichste nicht“ (W. III 236), im folgenden aber wird wiederholt berichtet, daß sie jedesmal errötete, ehe sie zu sprechen begann, oder daß sie mit dem Schürzenband spielte, und was solcher kleiner Züge mehr sind, die die Handlung beleben.

Bedeutend sicherer aber noch ist die Technik der äußeren Charakteristik in der „Heiterethei“ und dem Widerspiel.

Wir dürfen hierin wohl einen Einfluß der Engländer, besonders Dickens' sehen. Ludwig rühmt diesem später in den Studien nach: „Seine meisten Figuren sind verkleidete Schauspieler. Alle haben eine treffende Maske und sind Virtuosen im Gebärdenspiel. — — Die Bozschen Romane sind wahrhafte Schauspielerschulen. Wahre Magazine von charakteristisch-mimischen Mo-

1) Euph. VII 104 f.

menten jeden Genres. — — Ein ungeheures Schauspielertalent bricht bei jeder Gelegenheit hervor. — — In der Tat, alle Bozischen Charaktere, so Menschen als Dinge, sind eigentlich Rollen, durchgespielte Rollen" (B. VI 212).

Was hier Ludwig von den Dickensschen Romanen sagt, kann in der Hauptsache von der Heiterethei ebenfalls gelten. Fast jede Person hat ihre charakteristische Bewegung oder Angewohnheit. So faßt sich der Holdersfritz selber am Rockkragen, die Valtinessin schwingt ihre Haube vom einen Ohr aufs andere und schlägt auf die Knie. Dadurch wird die Handlung sehr belebt, mitunter auch durch Übertreibung maskenhaft; so wird die Haube der Wirtin nur allzu oft in Bewegung gesetzt.

Ausführliche Personenschilderungen kommen nur einzeln vor. Meist wird die Beschreibung des Äußeren an die Handlungen angeknüpft. Die Kleidung wird ebenfalls, um zu charakterisieren, geschildert. Die Änderung des Holdersfritz zeigt sich in seinem Äußeren.

Die an und für sich unbedeutendsten mimischen Vorgänge werden zur Charakteristik ausgebeutet. So wird genau die Art beschrieben, wie die verschiedenen Männer jeder auf seine Art in die Hände spucken, ehe sie an dem Schubkarren ihre Kraft versuchen. — Der Weber „hustet", was er sagt, die Weberin „spinnt", die Baderin „errötet".

Oft wirkt ja auch hier die Schilderung etwas karrikaturenhaft, zeugt aber zugleich auch von köstlichem Humor; z. B. die Schilderung der Schmiedin: „Wie sie daher kam, glich sie einer rückwärts wandelnden Schwarzwälder Uhr, an der das Haubenfleckchen das Zifferblatt, die lang von der zuckerhutförmigen schwarzen Haube in den Rücken hinabfallenden Bandschleifen die Gewichte und die lange, schmale Person der Schmiedin selbst das Gehäuse darstellte. Der kurze, spitz ausgezackte Kragen des in Luckenbach unentrinnbaren engen, ärmellosen, blauen Tuchmantels konnte für ein altmodisch verziertes Gesimse gelten" (B. IV 30).

Auch mehrere pantomimische Massenszenen kommen vor, so die Schilderung des Regenwetters (B. IV 7), oder der großen Rauferei (B. IV 83). Eigentümlich ist dabei, wie Ludwig nur das Ganze

sieht, nicht einzelne Gruppen. So sieht er bei der Rauferei nur ganz allgemein „Beine, die wie Arme in der Luft umhergriffen, Arme, die wie Beine auf dem Boden umherliefen," dann die dazwischentanzenden Stuhlbeine und die wie aufgescheuchte Vögel durch die Luft fliegenden Bierkrüge ꝛc. Bei derartigen Schilderungen gerät Ludwig freilich leicht etwas ins Übertreiben.

Die äußere Charakteristik in „Zwischen Himmel und Erde" zeigt viele Ähnlichkeit mit der der „Heiterethei".

Gleich im Anfang wird ein außerordentlich detailliertes Bild vom Äußeren des Apollonius entworfen (B. V 4 f.) Die charakteristischen Merkmale werden aber auch im Laufe der Handlung oft wiederholt. Bei den anderen Figuren ist es ähnlich.

Wieder haben wir hier die stereotypen Bewegungen und Gesten. So bürstet Apollonius beständig den Rockkragen, Fritz zieht die Schultern in die Höhe, oder steckt die Hände in die Hosentaschen und klappert mit dem darin befindlichen Gelde. — Die Kleidung der Personen wird auch hier wiederholt beschrieben.

Wie sehr Ludwig dazu neigt, Psychisches sich äußerlich ausdrücken zu lassen, beweist es, daß er beschreibt, wie infolge des Anpassungsvermögens der Christiane sich eine Ähnlichkeit der Mienen und Züge zwischen den beiden Gatten herausgebildet hat, die aber wieder verloren geht, als die seelische Übereinstimmung schwindet und nun zu einer Ähnlichkeit der Frau mit Apollonius wird. (B. V 83). Ob diese Beobachtung nicht eine trügerische ist, mag dabei dahingestellt bleiben.

Alles in allem kann man bemerken, daß die äußere Charakteristik hier formelhaft zu werden beginnt. Die äußeren Merkmale werden metaphorisch für die ganze Person gebraucht, so häufig der „blaue Rock". Auch das Mimische tritt nicht mehr bloß als Begleiterscheinung, sondern selbständig auf. So ist die Schilderung der Stimmung im Nettenmairschen Hause eine einzige, lange Pantomime (B. V 22 f.).

2. Innere Charakteristik.

a) Durch die Namengebung.

Schon durch die Namengebung wollen die Dichter vielfach

charakterisierend wirken. Freilich ist das ganz Sache des Gefühls.

In den ersten Novellen werden zum Teil die Namen überhaupt nicht gegeben. Wie die Personen überhaupt kaum individuelle Züge aufweisen, so werden sie auch einfach als „der Arzt", „der Pastor", die „Gräfin", der „Polizeidirektor" bezeichnet. Ähnlich bei Goethe in späteren Werken, z. B. der natürlichen Tochter.

Dagegen werden die sonderbaren Originale auch mit sonderbaren Namen versehen, wie das Jean Paul (z. B. „Siebenkäs", „Wuz" ꝛc.) und Hoffmann („Lindhorst", „Heerbrand" ꝛc.) taten. So führt in der Emanzipation der Haushofmeister den schönen Namen „Xaver Lindenblatt", in der wahrhaftigen Geschichte haben wir eine ganze Reihe ähnlicher Namen: „Flötenspiel", „Entenfraß", „Jammerdegen" ꝛc.

In „Maria" findet sich eine eigentümliche Namensymbolik. Schon durch den Namen der Heldin soll auf die biblische Figur hingewiesen werden und ihr Schicksal mit dem jener in Parallele gesetzt werden. Das wird noch deutlicher dadurch, daß auch ein Johannes eingeführt wird und zuletzt Maria mit ihrem Kinde, die alte Rosine und der kleine Johannes zusammen zu einem Bilde als Modell gedient haben, das einen Besuch der heiligen Jungfrau mit dem Jesuskinde bei ihrer Freundin Elisabeth vorstellt (B. III 194f.).

„Heiterethei" ist ein Spitzname, den das Mädchen nach ihrem Charakter bekommen hat. „Heiterethei! Der Name tanzt ordentlich, wie das Mädle selber", sagt der Schneider in der Erzählung (B. IV 5).

Die „Schwarze" im Widerspiel wird gar nicht bei ihrem eigentlichen Namen genannt, und dadurch soll wohl das Unheimliche ihres Wesens noch verstärkt werden.

Auch die seltsame, feierliche Erscheinung des Apollonius wird schon durch den absonderlichen Namen charakterisiert.

b) Die Charakterskizze.

Die direkte Charakteristik, die Charakterskizze, findet sich bei Ludwig nur ganz selten.

Sie findet sich eigentlich nur in den allerersten Novellen. So im „Hausgesinde",[1]) wo gleich im Anfang eine Charakterschilderung der Hauptperson, des Andres, gegeben wird, auch im zweiten Abschnitt werden der Graf und die Gräfin auf diese Weise charakterisiert. Ebenso wird in der Emanzipation vom Haushofmeister eine Charakterskizze entworfen.

Sonst verschmähte Ludwig im allgemeinen diese primitive Technik zu charakterisieren und bediente sich wirkungsvollerer Mittel.

Höchstens wird die direkte Charakteristik, und dann nur ganz kurz, für Nebenpersonen verwandt. Hierfür ist diese Art des Charakterisierens ja überhaupt unentbehrlich, denn solche Nebenpersonen treten oft überhaupt nur ganz kurze Zeit auf, und so bleibt gar nicht die Zeit, sie auf andere Weise zu charakterisieren. In solchem Falle ist die direkte Charakteristik, weil sie am wenigsten Raum beansprucht, die angemessenste.

So wird sie von Ludwig wiederholt gebraucht, meist im Anschluß an die Beschreibung des Äußeren der betreffenden Person.

Zum Beispiel wird die Valtinessin in der Heiterethei auf diese Weise charakterisiert, denn nachdem Ludwig ihr Äußeres beschrieben hat, fügt er noch ein paar Worte über ihren Charakter hinzu (W. IV 27). „Denn, obschon eine große, ist sie auch eine herablassende Frau, wenigstens gegen ihre Stammgäste und deren Angehörige. Von allen anderen freilich spricht ihre Gebärde: ich kenne sie nicht."

Oft auch wird, nachdem die Person schon auf andere Weise charakerisiert ist, noch einmal kurz zusammenfassend eine kleine Charakterskizze gezeichnet. So haben wir den Schmied schon aus seinen Reden kennen gelernt, Ludwig aber ergänzt das Bild, das der Leser von ihm bekommen soll, noch bei Gelegenheit durch ein paar direkte Angaben. Z. B. „Er war keineswegs bösartig; aber er hatte die Natur vieler, sonst ganz guter Leute. Die gern jedermann zum besten haben, sind, wenn ein anderer das an ihnen tut, gewöhnlich die Empfindlichsten" (W. IV 15f.).

In „Zwischen Himmel und Erde" greift jedoch Ludwig wieder

1) Greiner, a. a. O. 29.

auf diese Technik auch für eine der Hauptpersonen der Handlung zurück. Es wird gleich im Anfang ein ausführliches Charaktergemälde von Apollonius entworfen. Es könnte verwundern, daß Ludwig, der sich über seine Technik so genau Rechenschaft gab, in seiner letzten und in mancher Hinsicht besten Erzählung wieder auf diese primitive Art des Charakterisierens zurückgriff. Jedoch ist das in diesem Falle die Folge jener oben beschriebenen Art der Exposition. Ludwig gibt absichtlich in dem ersten Kapitel keine Handlung, sondern nur ein Stimmungsbild, und aus diesem fällt das Charaktergemälde gar nicht heraus; wie es das tun würde, stände es in bewegter Erzählung. Es ist also in diesem Falle nicht Bequemlichkeit, sondern wohl erwogene Kunst, die ihn hier zum Charaktergemälde greifen ließ. Denn auf die großen Vorteile, die diese ganze Art der Exposition hier hat, haben wir bereits oben hingewiesen.

e) Charakteristik durch Handlung.

Es können hier natürlich nicht alle Handlungen, die aus den Charakteren hervorgehen und daher charakterisierend wirken, besprochen werden. Denn eigentlich sollten alle Handlungen sich aus den Charakteren ergeben und wir haben schon oben bei Behandlung der Motive darauf hingewiesen, inwiefern die Handlungen und Motive „innere“, das heißt aus den Charakteren sich ergebende sind. Hier werden uns nur diejenigen, meist an sich unbedeutenden, Handlungen beschäftigen, die nicht in den Kausalnexus eingreifen oder nur ganz unbedeutend, und welche hauptsächlich zum Zwecke der Charakteristik erfunden sind.

In den ersten Novellen fehlen diese bloß charakterisierenden Detailhandlungen fast gänzlich. Diese Novellen, die besonders stofflich wirken sollen, können sich nicht bei feinen Einzelheiten aufhalten.

Dagegen finden sich in „Maria“ schon eher Züge dieser Art. Hierher zu rechnen sind die Schilderungen der ländlichen und hauswirtschaftlichen Tätigkeit der Marie, ferner die Geschichte mit dem kleinen Johannes.

Auch im „Schulmeisterleben“ findet sich mehrfach derartiges

Detail. So offenbart sich das „Schulmeisterliche“ im Charakter des Helden, wenn er den Aberglauben der Maredore bekämpft, oder wenn er ihr demonstriert, wo die Mohren wohnen, indem er sich dabei der Baßgeige als Erdglobus bedient, u. a. m.

Besonders breiten Raum aber nehmen diese Detailhandlungen in der „Heiterethei“ ein, die überhaupt von allen vollendeten Erzählungen Ludwigs am breitesten angelegt ist. Ja, hier überwuchern die Nebenhandlungen die Haupthandlung oft fast derartig, daß diese fast zu verschwinden droht. Da ist gleich im Anfang die Geschichte mit dem Schubkarren. Ludwig hätte ja auch einfach berichten können, wie stark die Heiterethei wäre, aber er führt es lieber an dem konkreten Falle vor und belebt dadurch aufs geschickteste die ganze Geschichte und führt uns so die Stärke des Mädchens viel besser vor, als es irgend eine andere Art der Charakteristik vermocht hätte. Hierher sind auch die Streiche der großen Weiber zu rechnen, ferner der Zug, wie die Heiterethei bei Nacht den Acker des Holdersfritz von Unkraut reinigt und viele ähnliche Züge. Alles dies wäre nicht unbedingt nötig zur Fortleitung der Haupthandlung, trägt aber sehr zur Belebung des Ganzen bei. Freilich hat diese ganze Art eine große Behaglichkeit des Vortrags zur Voraussetzung. Als Vorbilder dürften auch hier wieder die Engländer, in erster Linie Scott, Dickens und Thackeray zu nennen sein.

Ist jedoch das Tempo des Vortrags ein beschleunigtes, die ganze Handlung energisch nach einem Höhepunkt hindrängend, so ist dieses Charakterisierungsmittel nicht am Platze.

Das hat Ludwig wohl auch empfunden und daher diese Detailhandlungen in „Zwischen Himmel und Erde“ fast ganz eingeschränkt. Auch wo es zuerst den Anschein hat, daß eine Handlung bloß derartig charakterisierendes Detail bedeute, wie die Geschichte mit der Blume, die Apollonius aufbewahrt und später dem Bruder zurückschickt, auch da wird diese Handlung viel dichter in den Kausalnexus verwoben und zur Haupthandlung in untrennbare Beziehung gesetzt, wie es eben mit jener Blume der Fall ist. Denn dadurch, daß Christiane die Blume findet, durchschaut sie zum ersten Male das ganze Lügengewebe, das sie umspinnt.

d) Kontrastierende Charakteristik.

Die Belebung und Verstärkung der Charakteristik durch Kontrastwirkungen verwendet Ludwig schon seit den ersten Novellen. Diese Technik wird ja durch die verschiedenen parallelen Handlungsstämme geradezu herausgefordert.

Im „Hausgesinde"[1]) finden sich mehrfach Kontrastwirkungen. Dem reinen Liebespaar Andres und Röschen steht das verworfene Hausmeisterpaar gegenüber. Andres wird ferner durch den Kammerdiener kontrastiert.

Dagegen ist in der Emanzipation kaum eine solche Wirkung erstrebt.

In der „wahrhaftigen Geschichte" finden sich zwar mehrfach kontrastierende und auch parallele Figuren, doch ist in dieser phantastischen Erzählung wirkliche Charakteristik kaum erstrebt, sie kommt also für dieses Kapitel weniger in Betracht.

In „Maria" wird die Heldin wiederholt und ausführlich ihrer Kontrastgestalt, der Julie gegenübergestellt und es werden auf diese Weise starke Wirkungen erzielt. Und jene Szene, wo die durch eigne Schuld gesunkene Julie der unschuldigen Marie entgegentritt, erinnert schon ganz an die mächtige Szene in der Heiterethei, wo die gefallene Schwester der Heitherethei zu dieser kommt und sie, die durch Klatsch Verdächtigte, als ihresgleichen behandeln will. Auch sonst finden sich noch einige Kontrastwirkungen in „Maria", wie zwischen Eisener und seinem Vater, aber sie sind nicht so ausgeführt.

Kleinere Kontrastwirkungen finden sich auch in dem „Schulmeisterleben", wo dem ängstlichen Schulmeisterlein der robuste, derbe Hannoveraner gegenübersteht.

Geradezu unerschöpflich an Kontrastwirkungen ist die „Heiterethei". Fast jede Figur wird mit jeder anderen verglichen oder kontrastiert. So die Heiterethei selber vor allem; manche Figuren scheinen überhaupt nur erfunden, um sie besser ins Licht zu rücken, wie die Nagelschmiedin, die Annemarie oder die gesunkene Schwester.

---

1) Greiner, a. a. O. 84.

Und wem wird der Holdersfritz nicht alles gegenüber gestellt! Es ist unmöglich, auch nicht unsere Aufgabe, hier alles aufzuführen.

Und nicht genug, daß die Figuren derselben Novelle untereinander kontrastieren, Ludwig dichtet noch eine zweite Novelle, deren Figuren wieder mit denen der ersten Erzählung in Kontrast gestellt werden. Der Nebentitel „Widerspiel" spricht deutlich diese Absicht aus. Auf den Parallelismus gerade auch dieser Kontrastwirkungen mit Shakespeares „Gezähmter Widerspenstigen" wurde schon oben verwiesen.

Auch „Zwischen Himmel und Erde" ist voll der feinsten Kontrastwirkungen. Die beiden Brüder kontrastieren, jeder von ihnen hat eine Figur neben sich, die ihre Eigenschaften in übertriebenem Maße hat. So steht neben Apollonius der noch hypochondrischere Vater, neben Fritz der völlig verkommene Geselle. Und diese Kontrastwirkung wird hier bis ins einzelnste ausgeführt.

e) Charakterisierung durch die Redeweise.

Dieses, wie die in den folgenden Kapiteln behandelten Mittel der Charakteristik sind die für den Dramatiker in erster Linie in Betracht kommenden, sind aber auch für die Technik der Erzählung, wenn diese, wie die meisten Ludwigschen Novellen, viel Dialog haben, von großer Wichtigkeit.

Ludwig hat seine bestimmten Mittel, durch die Redeweise zu charakterisieren, die sich durch seine sämtlichen Erzählungen, von der ersten bis zur letzten, hindurchziehen, so sehr sich auch sonst seine Dialogtechnik ändert.

Eines der wichtigsten und für Ludwig charakteristischsten dieser Mittel ist die Art, seine Personen durch stereotype Redensarten zu charakterisieren. So pflegt schon im „Hausgesinde" [1]) Andres beständig zu fragen: „Wie? Was? Verstehst du mich?" Auch sonst ist in dieser Novelle der Dialog charakteristischer als bei Tieck, dessen Personen meist im konventionellen Salonton reden.

Dagegen ist Ludwig in der „Emanzipation" hierin noch mehr in die Bahnen Tiecks geraten. Wenigstens die gebildeten Leute

---

1) Greiner a. a. O. 85f.

reden in so weitschweifigen Perioden, mit so kunstvoll ineinander geschachtelten Nebensätzen, daß alles Realistische und Individuelle verloren geht. Von dem Begleiter des fremden Oberpolizeidirektors heißt es ausdrücklich, er habe eine gemeine Art des Sprechens gehabt. Als er aber nun wirklich spricht, redet er ein ebenso schönes Buchdeutsch, wie alle anderen, und es wird gar kein Versuch gemacht, ihn durch wirkliche Darstellung seiner Sprechweise zu charakterisieren.

Dagegen bemüht sich Ludwig in den Domestikenszenen durch die Redeweise die Dienstboten zu charakterisieren. Freilich fällt auch das sehr karikaturenartig aus. Der Haushofmeister redet in einem entsetzlichen Pathos, voll gelehrten Schwulstes, ist aber dabei mit den Fremdworten gar nicht auf sehr vertrautem Fuße. „Au contraire und im Gegenteil" sagt er einmal (B. III 19) und ein andermal: „um populär und doch verständlich zu reden" (B. III 17). Das ist bei anderen noch schlimmer. So sagt der Kutscher statt „visage": „Viehsasche" (B. III 18), er sagt „partuhtemang" u. a. m. Der Jäger flucht beständig, unterbricht sich dann aber immer selbst: „aber ich will nicht fluchen" (B. III 16).

Auch in der „wahrhaftigen Geschichte" finden sich diese Charakterisierungsmittel reichlich, auch hier nicht gerade immer von großer Wahrscheinlichkeit. So unterbricht Herr Flötenspiel seine Erzählung vom siebenjährigen Krieg beständig mit: „das ist wohl das Ihre?" und nimmt dabei das Glas seines Nachbarn. Herr Fintlein fängt immer das letzte Wort der Gegenrede in der Unterhaltung auf, faßt es bildlich und redet, daran anknüpfend, irgend welches verdrehte Zeug (B. III 69 f.). Der Magister Kauderer braucht lateinische Brocken: „Der Juvenis macht Anstalt" (B. III 75).

In „Maria" folgt Ludwig im Dialog der Art Tiecks wieder. Die Personen sprechen ziemlich gleichmäßig gebildet, aber nicht mehr so gespreizt wie in der „Emanzipation". Die besonderen Charakterisierungsmittel treten hier zurück, wie die stehenden Redensarten 2c. Nur manchmal wird die Sprache schwülstig, wie in der Rede, die Jansen an der vermeintlichen Leiche Marias hält. Einmal sucht Ludwig die kindliche Sprache des Johannes zur Dar-

stellung zu bringen, sonst ist kaum versucht, die Rede zu individualisieren.

Im „Schulmeisterleben" ist das weit mehr der Fall. Wieder haben wir die stehenden Redensarten. So ruft der Hannoveraner: „Krach in die Bude!" (B. III 240). Maredore kommt in ihren Erzählungen aus dem Hundertsten ins Tausendste, was sich auch wiederholt bei Shakespeare findet (z. B. Mercutio in „Romeo und Julie"). Der Schulmeister selbst wird durch die ganze, bedächtige Art der Aufzeichnungen charakterisiert, so auch durch bestimmte Lieblingsausdrücke und seine Vorliebe für Fremdwörter (B. III 251 „Desperation", B. III 242 „replizieren").

Am mannigfachsten ist der Gebrauch dieser Art der Charakteristik in der „Heiterethei". Hier nimmt ja überhaupt der Dialog verhältnismäßig den größten Raum ein. Der Dialekt kommt für die individuelle Charakteristik allerdings kaum in Betracht, da alle denselben sprechen. Höchstens der sächsische Dialekt des „chemütlichen" Gesellen wäre hier zu nennen.

Fast jede Person hat ihre stehende Redensart. So sagt die Heiterethei: „und so ist's und nu ist's fertig!" (B. IV 23), oder der Schneider: „Respekt muß sein im Haus!" (B. IV 5). Die Baltinessin hat gar eine ganze Anzahl derartiger Redensarten: „Hier sitz ich und sag" (B. IV 30), oder: „obschon mein Vater ein Weber ist gewest" (B. IV 31), oder: „Wer am Gründonnerstag sechzig ist gewest." Die Unselbständigkeit der alten Annemarie zeigt sich darin, daß sie die Redensarten der anderen Personen nachschwatzt.

Das Stottern des Salfelders wird dargestellt: „Ffreilich, Mmmüüßt" rc. (B. IV 33).

Dagegen tritt in „Zwischen Himmel und Erde" die Art, durch die Redeweise zu charakterisieren, mehr in den Hintergrund. Zwar haben wir auch hier charakteristische Redensarten; besonders Fritz ist reichlich damit ausgestattet, wie er gern von der „Art, die Schürzen trägt" (B. V 14) spricht, von seinem Vater nur als von „dem im blauen Rock" (B. V 11) rc.

Jedoch ist das hier lange nicht so durchgebildet, wie in der Heiterethei. Überhaupt nimmt ja in „Zwischen Himmel und Erde"

der Dialog einen so kleinen Raum ein, und wenn er vorkommt, so ist er so knapp und gedrängt gehalten, daß für das rein Charakterisierende kein Raum bleibt. Auch dadurch, daß Ludwig reichlich indirekte Rede verwendet, zeigt er ja, daß es weniger in seiner Absicht lag, durch die Redeweise zu charakterisieren.

f) Charakteristik durch den Gedankenkreis.

Neben der Form ist auch der Inhalt der Reden charakteristisch für den Sprecher. Der Roman gibt ja überhaupt viel mehr Gelegenheit als das Drama zur breiten Entfaltung der Charaktere, er kann das intellektuelle Leben der Personen viel eingehender behandeln, als dies dem Drama möglich ist, wo alles nach vorwärts drängen muß, und vor allem nur die Personen selbst das Wort ergreifen können.

Freilich liegt hierin gerade auch eine Gefahr für den Romanschreiber. In dem Bestreben, die auftretenden Personen in ihrer Stellung zu allen möglichen Fragen des täglichen Lebens, der Kunst und der Wissenschaft, zu charakterisieren, verirrt sich der Autor oft; die Personen werden nur Sprachrohre seiner eigenen Gedanken und die Handlung wird vernachlässigt. Dieser Gefahr sind besonders oft die Romantiker verfallen.

Auch bei Ludwig ist es in den ersten Novellen, die noch unter romantischen Einfluß stehen, nicht immer leicht zu unterscheiden, ob wirklich die Personen der Erzählungen reden oder ob nur der Autor aus ihnen spricht.

Dies ist z. B. der Fall bei manchen Personen der „Emanzipation", wenn etwa der Arzt davon spricht, daß in der gegenwärtigen Zeit das Individuum in der Gattung untergehe (B. III 23). Die Domestiken werden dadurch charakterisiert, daß sich ihre Gedanken immer in den Schranken ihres speziellen Berufes bewegen. So spricht der Jäger beständig von Flinten, der Kutscher denkt nichts als an Wagen und Deichseln. Freilich geht durch Übertreibung jede Wahrscheinlichkeit verloren.

In der „wahrhaftigen Geschichte" wird der eine Literat durch seinen Leipziger Lokalpatriotismus charakterisiert.

Am reichlichsten von sämtlichen Erzählungen Ludwigs ist dies Charakterisierungsmittel in „Maria“ verwandt. Der alte Eisener offenbart sich gleich im Anfang durch seine Anschauungen über die Kunst als ein etwas spießbürgerlicher Herr, Breitung wird durch seine pessimistischen Reden über die Frauen charakterisiert, der junge Eisener besonders oft durch seine Anschauungen, so über die Kurzsichtigkeit (B. IV 131), über die Frauen (B. IV 135) ꝛc. Ritter offenbart sein malerisch geschultes Auge in der Schilderung der Lage von Marklinde (B. IV 130).

Auch im „Schulmeisterleben“ kommt dieses Mittel der Charakteristik vor. So packt die Maredore ihre abergläubischen Geschichten aus, worüber sich dann wiederum der Schulmeister lebhaft entrüstet.

In der „Heiterethei“ bieten besonders die Szenen, wo die großen Weiber auftreten, Gelegenheit, durch den Gedankenkreis zu charakterisieren. Obwohl dies nun in ziemlich ausgedehnter Weise geschieht, besonders die spießbürgerliche Beschränktheit der guten Luckenbacher reichlich beleuchtet wird, so gibt es doch kein ganz abgerundetes Bild davon, wie es eigentlich im Kopfe derartiger Leutchen ausschaut. Der einzige Zug, der, abgesehen von Hauptpersonen, bei fast allen Figuren immer wieder betont wird, ist die kleinstädtische Beschränktheit, wofür allerdings gerade der Umstand, daß nichts allgemeineres besprochen wird, auch negativ charakteristisch ist.

Noch mehr fällt es in „Zwischen Himmel und Erde“ auf, daß das intellektuelle Leben der Personen eigentlich ganz im Dunkeln bleibt. Es fällt umsomehr auf, da es sich hier um eine wohlhabende Bürgerfamilie handelt, bei der man eine gewisse Bildung schon voraussetzen kann. Es hängt freilich mit der ganzen Gedrängtheit des Stiles zusammen, daß kaum ein Wort gesprochen wird, das nicht die Handlung unmittelbar weiterleitet. Man kann hierin wohl den Einfluß von Ludwigs dramatischer Tätigkeit wahrnehmen: es sind dramatische Charaktere, die er in dieser Erzählung gibt. Denn er selber charakterisiert einmal den Unterschied zwischen dramatischen und epischen Charakteren so: die Gestalten des Dramas sind anthropologische, die des Romanes sind Gesellschaftstypen. — —

Im Roman sehen wir mehr, was Zeit, Sitte, Beschäftigung, Stellung in der Gesellschaft, was Gewohnheit, Zeitsitte an den Menschen getan, als dort — —, wir haben es mehr mit dem Bürger, dem Anhänger einer Konfession oder Partei, dem Geschäftsmann, dem Stande, der Beschäftigung, den individuellen Gewohnheiten, als mit dem Menschen selbst und seinen Leidenschaften zu tun (B. VI 225). Danach wären allerdings die Personen dieser Erzählung durchaus dramatisch angelegt.

g) Charakteristik durch Urteile anderer Personen.

Eins der wirksamsten Charakterisierungsmittel überhaupt ist das durch Urteile anderer Personen. Das kann auch noch zu Nebenwirkungen ausgenutzt werden. So wirkt das Urteil über einen anderen wieder zurückgreifend charakterisierend für den Sprecher. Auch braucht das Urteil nicht immer richtig zu sein, sondern durch schiefe, ja falsche Urteile, die erst weiterhin berichtigt werden, kann das Interesse des Lesers lebhaft erregt werden.

In den ersten Novellen ist diese Technik noch nicht besonders ausgebildet. In der „Emanzipation" wird Florentine durch ihre Mutter auf diese Weise charakterisiert.

Bedeutend öfter kommt diese Art der Charakteristik schon in „Maria" vor. Am häufigsten wird Marie selbst auf diese Weise charakterisiert, dann auch Julie. Der alte Eisener, von dem seine erste Rede gegen die Kunst ein allzu ungünstiges Bild gegeben hätte, wird bald darauf von seinem Sohne richtiger und vollständiger geschildert. Ebenso wird das Bild des alten Breitung durch die Bemerkungen seiner Frau (B. III 152) ergänzt.

Noch vielseitiger und geschickter ist diese Art der Charakteristik in der Heiterethei angewandt. Gleich im Anfang wird die Heiterethei auf diese Weise charakterisiert, wo sich die Reicker Wirtin, der Schmied, der Weber und der Schneider über sie unterhalten. Da die Simmung dieser Leute gegen die Heiterethei sehr verschieden ist, so werden von den einen mehr die günstigen, von den anderen mehr die ungünstigen Seiten ihres Wesens betont und der Leser erhält auf diese Weise ein sehr lebendiges Bild von ihr.

Der Holdersfritz erscheint zuerst nur in falscher Beleuchtung. Das Bild, das die Heiterethei in ihrer Strafpredigt im Hohlwege von seinem Wesen entwirft, ist nicht gerade schmeichelhaft, und in den folgenden Kapiteln wird es durch das Geschwätz der „großen Weiber" erst recht ins Fratzenhafte verzerrt. Erst sehr spät werden auch die guten Seiten seines Wesens betont.

In dem „Widerspiel". findet sich noch eine andere Wirkung dieser Technik. Denn nichts charakterisiert die gutmütig-beschränkte Sannel besser, als die Art, wie sie über den Schneider urteilt.

Auch in „Zwischen Himmel und Erde" findet sich die irreleitende Charakteristik durch falsche Urteile anderer reichlich, während die einfache Charakteristik durch Urteile mehr zurücktritt. Nur die Urteile des Fritz über seinen Vater (B. V 11) gehören hierher. Dagegen macht es sich Fritz Nettenmair ja gerade zur Aufgabe, die Charaktere seiner Frau, seines Brudes ꝛc. in falsches Licht zu rücken. Doch läßt hier der Dichter den Leser schon gleich in seine Karten sehen, so daß ein ernstliches Verkennen eines Charakters kaum vorkommt.

Ludwig hat für diese ganze Technik des Charakterisierens den Terminus „innere Kritik" geprägt und empfiehlt sie fürs Drama. Er schreibt in den Shakespearestudien darüber: „Wirklich ist solche Kritik des einen über den anderen die sinnlichste und lebendigste Darstellung zugleich der Situation, des Verhältnisses jenes einen zu jenem anderen, und zugleich Charakteristik beider (B. VI 52).

Es soll nun noch einmal kurz zusammengefaßt werden, wie sich die Mittel der Charakteristik auf die einzelne Novellen verteilen.

In den ersten Novellen sind die Mittel der Charakteristik oft noch recht primitiv. Das Äußere wird nur bei häßlichen Figuren zur Charakteristik verwandt. Die wenig kunstvolle Art, durch ganze Charakterbeschreibungen Charaktere darzustellen, ist im „Hausgesinde" wiederholt, auch in der „Emanzipation" noch verwandt. Kommen andere feinere Arten der Charakteristik vor, wie die durch die Sprechweise oder den Gedankenkreis in der „Emanzipation", so ist das noch recht ungeschickt und oft übertrieben.

„Maria" bedeutet darüber hinaus einen Fortschritt. Die äußere Charakteristik ist fein durchgeführt, innerlich werden die Personen besonders durch Urteile anderer charakterisiert, daneben finden sich geschickte Kontrastwirkungen und Charakteristik durch die Handlungs- und Denkweise.

Auch im „Schulmeisterleben" finden sich fast alle Arten der Charakteristik.

Den Höhepunkt der Kunst Ludwigs im Charakterisieren aber bildet ohne Zweifel die „Heiterethei" mit dem dazu gehörenden Widerspiel. Die äußere Charakteristik ist durchweg scharf und oft sehr humorvoll. Besonders reich aber ist die Charakteristik durch Detailhandlungen, durch Kontraste, durch die Redeweise, den Gedankenkreis, durch Urteile anderer verwandt.

Dem gegenüber können wir „Zwischen Himmel und Erde" nicht als einen Fortschritt in der Charakterisierungskunst bezeichnen. Auch oben hatten wir schon gefunden, daß in technischer Beziehung die „Heiterethei" die feiner durchgeführte der beiden Erzählungen ist. Es ist das freilich in „zwischen Himmel und Erde" durch die besprochene Tendenz zur Kürze bedingt, infolgederen die Arten der Charakteristik, die einen so breiten Raum verlangen wie die durch Detailhandlungen, durch die Redeweise, den Gedankenkreis ꝛc. nicht zur Anwendung gelangen konnten. Nur die äußere Charakteristik, wie die Charakteristik durch Kontraste ist auch hier reichlich zur Verwendung gebracht.

Abschluß des ersten Teiles.

Perioden im epischen Schaffen Ludwigs.

Deutlich lassen sich im Schaffen Ludwigs zwei Stilperioden unterscheiden:

Die erste ist die romantische Periode. wo Ludwig noch stark unter dem Einfluß der Tieck, Hoffmann ꝛc. stand. Sie umfaßt die Novellen: „das Hausgesinde", die „Emanzipation der Domestiken", die „wahrhaftige Geschichte von den drei Wünschen" und „Maria",

Die zweite Periode ist die realistische. Und zwar strebt Ludwig hier zum Typischen,[1]) wie das ja auch ausdrücklich in dem oben zitierten Briefe (vgl. Stern I 139) und später noch einmal in den „Studien" ausgesprochen hat. („Meine Absicht war das typische Schicksal eines Menschen [in Apollonius] darzustellen — Stern VI 223.) — Man könnte daher vielleicht von einem stilvollen Realismus sprechen."[2])

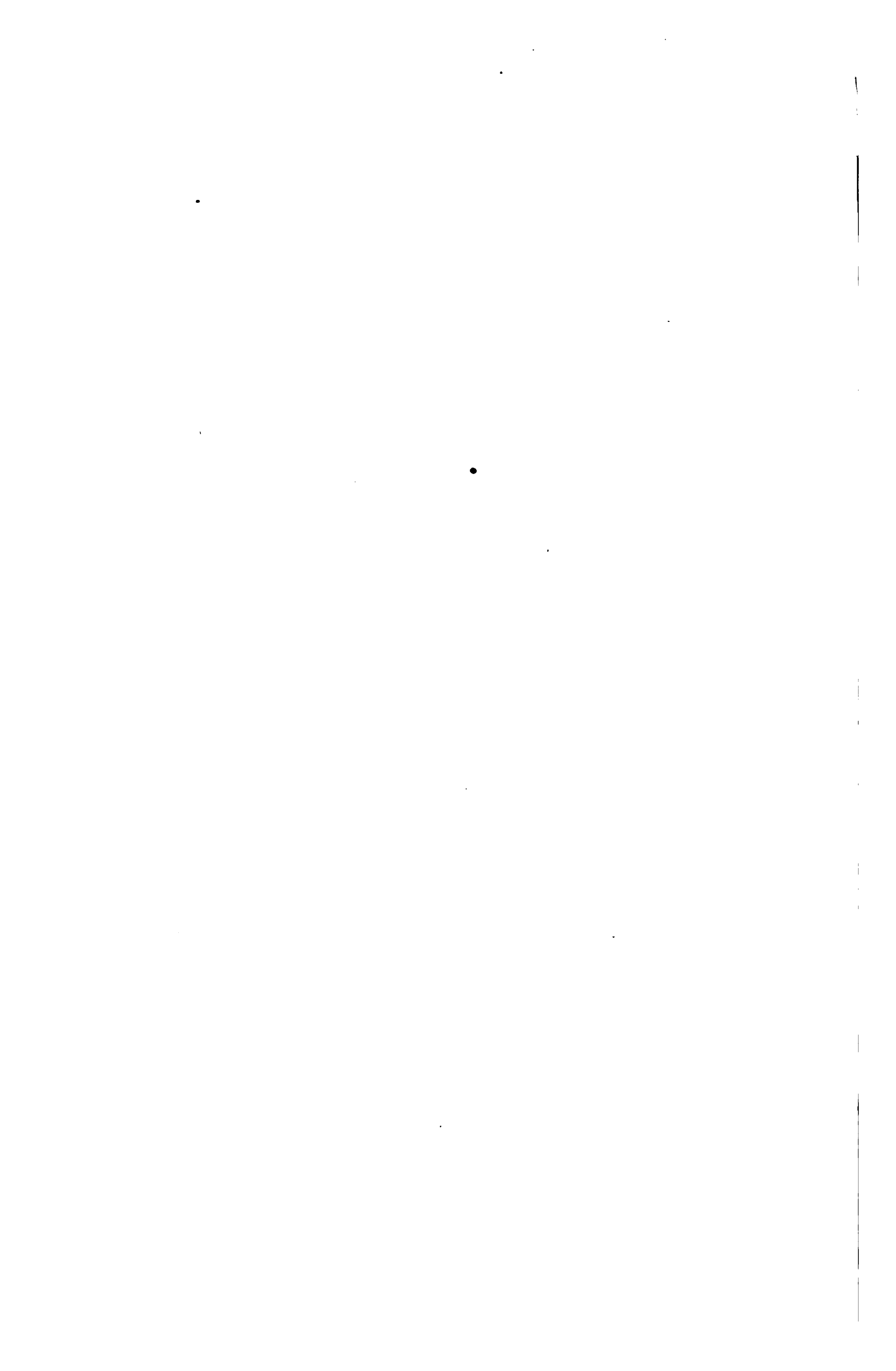
Nicht in eine dieser Gattungen unterzubringen ist die Episode aus dem „Schulmeisterleben". Sie ist nicht mehr romantisch, ohne aber auch schon die Charakteristika des späteren Ludwigschen Stiles aufzuweisen. Und um eine eigene Periode zu bilden ist sie zu unbedeutend. Man muß sie also als ein Übergangswerk bezeichnen.

1) Nicht zu verwechseln ist dies bewußte Herausarbeiten des Typischen in den Charakteren der späteren Novellen mit der typischen Charakterschilderung in den früheren, die nur auf Unfähigkeit fürs Individualisieren beruht.

2) Vgl. Scherer: Gesch. der deutsch. Literatur. 771. (6. Aufl.)

Zweiter Teil.

Die Studien und Pläne.



Einleitendes.

„Zwischen Himmel und Erde" war nicht nur Otto Ludwigs letztes episches, sondern auch sein letztes vollendetes Werk überhaupt. Und doch wurde es zehn Jahre vor dem Tode des Dichters bereits gedruckt.

Es ist bekannt, wie Ludwig sich in ein minutiöses Studium der Technik Shakespeares vertiefte, wie er diesem größten, von ihm abgöttisch bewunderten Meister des Dramas seine Kunstmittel abzulernen strebte, um so geschult ein Drama, das über jeden Tadel erhaben wäre, zu schaffen. Es ist nie dazu gekommen. „Die Tat geht aus Borniertheit hervor", schreibt er in den Studien (B. VI 213). Nun, er selber hatte diese Borniertheit nicht. Nur eine Fülle von Fragmenten, die oft von hoher Schönheit sind, hat er uns hinterlassen.

Aber neben diesen dramatischen Plänen gingen auch epische nebenher. Wie er fürs Drama Shakespeare studierte, so suchte er das Wesen und die Kunst des Romans von Scott, Dickens, James, Gottfried Keller, G. Elliot, Thackeray u. a. m. zu erlernen. Die Ergebnisse dieses theoretischen Studiums sind die „epischen Studien". Zur Ausführung gelangt ist auch auf epischem Gebiete nichts. Einige stoffliche Notizen, die Stern mitteilt (Stern VI 223 ff.), sind alles, was uns von seiner epischen Tätigkeit geblieben ist.

Die „epischen Studien" sind nicht von der großen inneren Einheit wie die Shakespearestudien. Es finden sich manchmal Stellen, die sich direkt zu widersprechen scheinen, was freilich oft nur auf ungenauer Ausdrucksweise beruhen mag, da sie Ludwig ja

niemals durchgearbeitet hat und sie nur nach seinen Skizzen veröffentlicht wurden. Daß sie nicht so einheitlich wie die Shakespearestudien sind, erklärt sich auch schon dadurch, daß nicht ein einziger, so imposant einheitlicher Geist wie Shakespeare das Objekt ist, sondern viele, oft recht verschiedene Schriftsteller, die auch wie Dickens z. B. noch innerhalb der eigenen Werke oft recht verschieden sich darstellen. Manches würde sich wohl aus der verschiedenen Entstehungszeit erklären lassen, aber bis jetzt wissen wir noch über die Daten der Entstehung der einzelnen Studien so gut wie nichts.[1])

Im folgenden soll nun versucht werden, die Hauptgedanken der epischen Studien in geordneter Zusammenstellung wiederzugeben. Auf diese Weise soll ein einigermaßen einheitliches Bild von Ludwigs epischen Bestrebungen seiner letzten Jahre gegeben werden. Auf diese Art wird sich dann auch erklären, wie es kam, daß Ludwig über seine früheren epischen Werke, besonders über „Himmel und Erde" später so absprechend urteilte.

Es ist hier möglichst dasselbe System in der Anordnung der Gedanken beibehalten, wie es im ersten Teile angewandt war. Nur das erste Kapitel wurde in zwei Teile, einen allgemeinen und einen speziellen geteilt. Im vierten Kapitel mußten einige Unterteile wegfallen, da sich hierfür in den „Studien" nichts fand.

Es ist im allgemeinen möglichst der direkte Wortlaut der Ludwigschen Sätze beibehalten worden, wo es geschehen konnte, ohne dem Zusammenhang Gewalt anzutun. Freilich war dadurch, bei Ludwigs oft sprunghafter Art, gegeben, daß einzelne Aussprüche, die sonst besser in ein anderes Kapitel gehört hätten, vorweggenommen werden mußten.

---

1) Es stehe hier ein Urteil Gottfried Kellers über die „epischen Studien": „Mir fiel das Grübeln über die Mache auf, dieses aprioristische Spekulieren, das beim Drama noch am Platz ist, aber nicht bei der Novelle und dergleichen. Das ist bei dieser Schule ein fortwährendes Forschen nach dem Geheimmittel, dem Rezept und dem Goldmachereli̇xier, das doch einfach darin besteht, daß man unbefangen etwas macht, so gut man's gerade kann und es das nächstemal besser macht, aber beileibe auch nicht besser als man's kann, das mag naturburschikos klingen, ist aber doch wahr." Keller an Kuh. Mitgeteilt von Bächtold: Kellers Leben III 117.

Kapitel I.

Motive und Charaktere.

1. Allgemeines.

„Die Welt des Gedichtes sollte die wirkliche Welt sein, nur durchsichtiger, woran der Leser seinen Lebenssinn schärfen, Erfahrungen machen kann, kurz eine Art Vorschule für die Schule des wirklichen Lebens habe. Woran er lerne, einen Einblick in andere Menschen zu tun, sie nicht nach Vorurteilen zu beurteilen, zu sehen, daß, wenn ein anderer unsre Kreise stört, er es aus einem eigenen Innern heraus wirkend tut und sich darin selbst zum Zwecke hat. — — Wir müssen alles wegtun, was wie Gelehrsamkeit aussieht, was bloß für den „Kenner" ist, aus den Theorien bloß das beibehalten, was durch alle Jahrhunderte tatsächlich sich als wesentlich auswies und auch unserer Zeit gerecht, ja eine Forderung derselben ist. Besonders aber dürfen wir nichts einschwärzen, was spezieller National- oder Zeitgeschmack war, deshalb keine eigentlichen Nachahmungen aus fremdem Land oder fremder Zeit. Wir müssen unsre Zeit studieren, nicht um ihren Schwächen zu schmeicheln, sondern ihre Schwächen benutzen zum Vorteile dessen, was ihre Stärke ist, wenn wir es mit vorurteilslosen Augen ansehen. Wir müssen uns an die Wahrheit der Wirklichkeit halten, nicht an die Illusionen, die voraussichtlich ihrer Entlarvung entgegengehen (B. VI 281 f.).

Ein Romanstamm muß in seinen Begebenheiten und Hauptfiguren völlig Mittelschlag des Lebens sein, die anderen Stämme, die schon kühner emanzipiert sein können in Charakteren und Begebenheiten, erscheinen episodischer, nebensächlicher. — — Es gilt also im Roman eine oder mehrere spannende und gefallende Begebenheiten zu erfinden und zu verknüpfen. Bei Erfindung und Verknüpfung muß daran gedacht sein, daß Kontrast und Einstimmung eine die andere hebe. Die Verknüpfung geschieht hauptsächlich dadurch, daß ein Glied der einen Erfindung zum Motiv eines Gliedes der anderen gemacht wird und beide vielleicht gegenseitig einander möglich und wahrscheinlich machen, und dadurch,

daß diese verschiedenen Geschichtsstämme mehr oder weniger Personen gemein haben. Ist nun Erfindung und Verknüpfung in den Hauptlinien interessant und gefallend entworfen, dann werden die Gestalten emanzipiert und ihre Verhältnisse unter und zueinander; diese und die nötigen Expositionen geben nun das Detail, dessen Arrangement keine Absicht des Autors verraten darf. Diese bilden — Personen und ihre Verhältnisse — das beharrende Element, welches dem sich verändernden als Gegengewicht gesetzt werden muß. Denn zu der Haltung, die allem Kunstwerke notwendig, gehören diese beiden Faktoren, die man nun, wie vorhin, oder auch Revolution und Reaktion, Acceleration und Retardation oder wie sonst nennen mag, die auch im Kunstwerke des Schöpfers als die zwei großen Urkräfte wirken, Anziehung, Abstoßung, Widerstand usw. Wie in der Tragödie das Vorwärtsdrängen — durch welches der Held sein Schicksal weckt und dessen Schritte selbst beschleunigt, das Hineinrennen ins Verderben —, so ist im Epos das Retardierende im Übergewicht; und dies liegt in Sitte, Charakter — hauptsächlich von seiten der Gewohnheit, des Angelebten, überhaupt in Verhältnissen, die eine Heftigkeit gewonnen, die so lieb oder Natur geworden, oder, da sie schon Natur sind — Anhänglichkeit an Ort, Personen, Berufe usw., daß ihre Träger sich nicht von ihnen trennen können oder wollen, so daß die bewegende Kraft Zoll für Zoll sie erobern muß oder sie verwittern. Auf dieser Seite ruht nun das Hauptgewicht im Roman, da sind Lebensgeleise, die nun ein Einbrechendes aus ihrer Lage rücken will; — das Wehren des Hergebrachten, des Bestehenden. Dieses Hergebrachte, Bestehende, das den Sturm überdauert, muß unsere Sympathie gewinnen, und damit dies geschehe, uns so traulich nahe gebracht werden, daß wir selbst uns in ihm heimisch fühlen (W. VI 238f.).

Auch sonst kommt Ludwig wiederholt auf diesen Punkt zurück, daß nicht Charaktere und ihre Entwickelung, sondern eine Begebenheit den Schwerpunkt der novellistischen Darstellung bilden müsse (Stern VI 233).

„Es gilt Begebenheiten, die stark auf die Phantasie wirken, zu erfinnen, wobei nicht auf die Einheit der Situation gedacht

werden muß, wie im Drama. In diese Begebenheiten hinein eine Anzahl von lebensvollen Figuren zu stellen, unter sich zu gruppieren, von denen einige darauf zielen, unsere Phantasie, andere unser Gemüt sowohl in Sympathie als Antipathie, andere unseren Verstand zu interessieren; womöglich eine Vollständigkeit der Menschheit, überlegene, naive, gute, schlimme, ernste, heitere — was nicht mit dem Eindruck, den sie uns machen sollen, zusammenfallen muß —, mehr oder weniger einseitige, rasche, langsame, melancholische, sanguinische; cholerische, phlegmatische, prunkhafte, schlichte, Bildungs- und Naturmenschen (B. VI 265).

„Im Roman darf das Pathologische der Spannung nur selten und vorübergehend angewandt sein. Das meiste muß die Freude an den darin auftretenden Menschen tun. — — Die Regel bleibt, daß die Grundfabel des Romans nicht tragisch sein darf, auch kein spannendes psychologisch-pathologisches Problem“ (B. VI 255).

„Die Konzeptionen können äußerst einfach sein und die ganze Ausmalung lediglich durch Behabedetail bewerkstelligt. Der dramatische und der tragische Widerspruch im Charakter ist (für die Erzählung) nicht nötig.“

Besonders eingehend beschäftigt sich Ludwig mit dem Unterschiede zwischen Dramen- und Romancharakteren.

„Im Drama hat die Einheit in der Manigfaltigkeit des Charakters, im Romane die Mannigfaltigkeit in der Einheit den Akzent. Im Romane ist das Ausleben der Figuren der Zweck, nicht das Handeln wie im Drama; dort ist das Handeln der Figuren Mittel zum Ausleben, hier ist umgekehrt das Ausleben nur als indirekte Motivierung des bestimmten Handelns da. Im Romane sind die Zustände, die Affekte die Hauptsache, wie im Drama die Leidenschaft, die Absicht. Deshalb muß der Romancharakter individueller im Zustands-, allgemeiner in Handlungsmotiven sein, wie der Dramencharakter allgemeiner im Zuständlichen, individueller im Handeln. Der Dramenheld macht seine Geschichte, der Romanheld erlebt seine, ja man kann sagen: den Romanhelden macht seine Geschichte. Natürlich nicht im strengsten und ausschließlichen Sinne genommen, denn auch der Dramenheld

ist zugleich Produkt seiner Geschichte; da er aber auch der Produzent ist, so ist er sein eigenes Produkt. Im Romane umgekehrt; hier ist der Held Produzent, insofern er Produkt ist. Hier ist das Nicht-Ich das Bestimmende, die Form, in welcher das Ich seine endliche Gestalt gewinnt, in seinem eignen Handeln folgt er gezwungen dem Handeln der Welt, dessen Objekt er ist; in der Tragödie hilft das Nicht-Ich dem Ich sich selber zerstören."

Ludwig spricht auch vom „Wunderbaren" wiederholt in den Studien (B. VI 221, 262, 296 f.), meist im Anschluß an Dickens. Jedoch braucht er das Wort „wunderbar" nicht in dem Sinne von „zauberisch", „übernatürlich", „märchenhaft", sondern er nennt wunderbar das Seltsame, die Phantasie Anregende, Unerklärliche. Ausdrücklich wird das Wunderbare bei Dickens dem bei Hoffmann entgegengesetzt (B. VI 296 f.). Bei Dickens ist das Wunderbare nicht wie bei Hoffmann absichtlich der Wirklichkeit entgegengesetzt.

In der Art wie Dickens gedachte auch Ludwig das Wunder- zu verwenden; er schreibt (B. VI 297): „Also ein oder mehrere wunderbare, aber doch in der Wirklichkeit mögliche und zugleich die Sympathie erregende Verhältnisse der Wirklichkeit gemäß, d. h. mit Wahrscheinlichkeit ausführen, nachdem sie in eine Verbindung gebracht sind, die denselben Charakter trägt, d. h. einer wunderbaren Wirklichkeit. Die Ausführung hat die Aufgabe, durch wahrscheinlichste Durchführung die Wirklichkeit des Ganzen zu beglaubigen."

2. Spezielles.

Ludwig dachte daran, die deutsche Dorfgeschichte auszubauen und zu erweitern. Und zwar wollte er dazu von den Kunstmitteln der Dickens, Scott ꝛc. herübernehmen, was ihm tauglich schien. So glaubte er zu einem Romane großen Stiles zu gelangen.

„Jetzt wird mir erst klar," schreibt er (B. VI 223), „was unsere Dorfgeschichte ist, nämlich der Embryo des provinziellen historischen Romans. Und der soll daraus hervorgehen, sonst war sie eine taube Blüte. Nur muß man sich über das Wort „historisch" hier verständigen. Es heißt dies weiter nichts, als daß der Roman nicht isoliert sein soll vom großen Geschichtsleben

der Welt; er soll auf einem wirklichen Raume in dieser Welt und in einer wirklichen Zeit derselben spielen, und das Allgemeininteressante der Fabel dadurch modifiziert sein."

Der provinzielle historische Roman brauchte also nicht notwendig in der Vergangenheit zu spielen.

Wieder dachte Ludwig den Stoff dem Thüringer Volksleben zu entnehmen:

„Der Thüringerwald hat noch manchen originellen Charakter, von vielen noch die lebendige Tradition, ebenso noch manches poetische Altertum von Sitte, Bräuchen und namentlich von Sagen. Eine allgemein interessante Geschichte mit solchen Gestalten und Sitten mit den historischen Agentien, auch den lebendigen, dem Hauche, den der bewegten Weltgeschichte Räder im Drehen dahineinblasen, eine reiche Geschichte mit viel Handlung und Spannung, aber stets poetischer. So Charaktere, Motive, historische Sitten — welcher Zeit auch die Darstellung angehöre" (B. VI 223).

Einen weiteren Stoff aus seiner Gegend findet Ludwig in den Neustädtern, „die um Gewinnst die Strapazen der weitesten Fußreisen nicht scheuen, und nun an den Reiz des Herumtreibens gewöhnt, dies um größeren Gewinn nicht aufgeben würden; die nun eigentlich eine Art bevorwandeten oder berechtigten Vagabundierens treiben und doch sich diesem keineswegs hingeben, sondern im Vagabundieren Ersparung und Gewinn zu Merkzielen nehmen, die also gewissermaßen um des Gewinnes willen vagabundieren, d. h. um eines Zweckes willen zweckwidrig verfahren.[1]) Dieser bewußte oder unbewußte, von klugen Individuen zeitweilig sich selbst eingestandene, andere Male hartnäckig geleugnete Widerspruch ist für epische Charaktere von außerordentlichem Reize. Diese Widersprüche von Einsicht und Gewohnheit usw., ihr Zutagekommen im Bewußtsein des damit behafteten Individuums, hinwiederum das Hinwegräsonieren derselben unter den Auspizien des Wunsches, der des Glaubens Vater, diese wunderbarste Mischung von wirklicher und gemachter Naivität können schon den einfachsten,

1) Man kann hierbei an die Charakteristik der Bewohner von Seldwyla denken, die Keller in der Einleitung gibt. Gekannt hat Ludwig Kellers Werk damals gewiß, da er „Romeo und Julie" in den Studien behandelt.

alltäglichsten Charakter, wenn bloßgelegt, ergötzlich machen. Ehe nun die Handlung oder Begebenheit die Spannung straffer anzieht, kann der Vorgang teilweise dazu erfunden sein, solchen Charakter erst zu detaillieren. An dem Neustädter sind das Weitausgreifen des Bergsteigers mit gebrochenen Knieen und das Phlegma des Ganges im kleinen Äußerungen jenes Widerspruches, die Lust am Außerordentlichen, Wunderbaren mit dem Nüchternen des kleinen Geschäftsmannes zusammen, ebenso die Gutmütigkeit des Phlegmas und die Schlauheit; alle idealistischen Agentien der Gegenwart hat er aufgelesen, aber sie sind durcheinander gewirrt in einem Geiste, der, was seine Krämerei betrifft, fast mit bösartig-ungemütlichem Scharfsinn auseinander zu halten weiß. Die Tendenz zum Unbegrenzten, der Wandertrieb des Vogels ohne das mindeste künstlerische Interesse; wie der Ziemer aus Norwegen usw. nach Deutschland zieht, unaufhaltsam, um rote Beeren zu fressen. Großer und kleiner Horizont zugleich. Kommt dazu noch die Schwärmerei mit dem Aposteltrieb, so kommt noch ein Rest von neuen Kontrasten dazu. Darf nicht hausieren, tut es doch, um (religiös) zu wirken, muß Ausrede haben (B. VI 227).

An derselben Stelle wird dann noch ein anderer Vorwurf behandelt: „Ein Landgeistlicher ist aus den Widersprüchen der verschiedenen Lebenskreise, denen er zugleich angehört, auf das interessanteste zu konstruieren. Die humanistische Bildung, die er erhielt, Reminiszenzen des Universitätslebens; zugleich ist er Gelehrter und Bauer und Beamter, zugleich ein Repräsentant Gottes und ein Untergebener des Konsistoriums; er ist der vornehmste Honoratiore und die Respektsperson in seinem Dorfe, und in der Stadt eine fast komische Figur. Die Langeweile bringt ihn zu individuellen Gewohnheiten, das Alleinstehen in seiner Bildungssphäre begünstigt die Hypochondrie, das Alleinreden auf der Kanzel verführt zu einer unnahbaren Empfindlichkeit gegen Widerspruch, der auf seine Lieblingsneigungen, z. B. Taubenjokelei usw.,] übergeht; das Bewußtsein der Wichtigkeit seines Berufes fließt auch in diejenigen seiner Tätigkeiten, die seinem Berufe am fernsten stehen, ein. In fortwährendem Kampfe mit dem Eigennutze und der selbstsüchtigen Härte der Bauern nimmt er von diesen an und haßt seine Feinde,

die zugleich die ihm von Gott und einem hochlöblichen Konsistorium anvertrauten Schafe sind. Er betrügt in Selbstverteidigung die Betrüger und umfaßt ihre abstrakte Ganzheit doch wieder als moralische Person, als seine Gemeinde mit evangelischer Liebe. Dabei wird sein Amt ihm, da kein gesunder Mensch in steter Spannung sein kann, zum Handwerke. Genau bis nahe der Kargheit, was Amtseinkommen betrifft, will er nie Präjudiz geben, schützt immer den Nachfolger vor" (B. VI 227 f.).

Die Gattung des historischen Romanes, wie Scotts „Herz von Midlothian", glaubte Ludwig, würde seinen individuellen Neigungen am meisten entsprechen. „Es ist dies der historische Roman, von dem Vorwurfe frei, den man dem eigentlichen historischen Roman macht, daß er Erfundenes und Wahres mische" (B. VI 228). „Hier würde nur eine Situation, würden Gestalten aus der Geschichte bloß novellistisch ausgebeutet, würde das Historische bloß den Grund abgeben, auf den man das Sittengemälde trüge. Diese Gattung erlaubt stärkere Zeichnung größerer Gestalten, und selbst die kleineren der Dorfgeschichte bekommen ein Relief; sie gewinnen durch ihre Basis. Selbst die Dorfgeschichte gewinnt nur, wenn die Gestalten an starke, historische Interessen angelehnt werden. Der Autor kann mit größerer Souveränität mit seinen Gestalten verfahren; es verliert sich das Dünne, zu Innerliche, die Phantasie gewinnt neben dem Gemüte einen größeren Raum, der Dichter kann kühner sein; eine bewegtere Zeit macht interessantere Kombinationen berechtigt. Dadurch, daß der Dichter die Lebensanschauung seiner Zeit vertritt neben der Zeit, der seine Gestalten angehören, wird ihm leichter, objektiver zu sein, und es wird ihm möglich, durch den Kontrast seine eigene Zeit treffender zu schildern, als wenn er seine Geschichte aus dieser nimmt. Der Reiz des Neuen und Wunderbaren kommt hinzu. Er kann seine Figuren ganz fremd kostümieren, ihr Denken und Tun usw. aufs genaueste individualisieren, weil er in seiner eigenen Person jede nötige Erklärung geben kann.

Es gälte also, den Geist einer Zeit zu schildern oder vielmehr darzustellen, nicht nur ihre Sitte, sondern alles, was als geistiges und gemütliches Agens, als Stimmung, Sehnsucht, Streben usw.

in einer bestimmten Zeit lag. Er dürfte durchaus nicht unsere Zeit bloß in eine ältere verkleiden, nicht was wir wünschen, was uns drückt und namentlich nicht unsere Reflexion über die bestimmte Zeit und ihre Gestalten in diese hinübertragen. Gerade darin liegt ein epischer Reiz, daß man jene Gestalten und ihr Tun, Dichten und Trachten, ihre Sympathie und Antipathie in größerer Unmittelbarkeit nachzuschaffen sich müht. So wird die ältere Zeit die Lehrerin der unseren.

Die Zeit der Reformation wäre die geeignetste wegen der Masse, der Mannigfaltigkeit der Agentien und wegen der Stärke der Kontraste. Das untergehende Rittertum, die wachsende Macht der Städte, Handel, der Geist der neuen Zeit, der in hundert verschiedenen Gestalten in alle Regionen des Lebens hineintritt, hier klarer über sich, dort sich mißverstehend, die ungeheure Subjektivität, die sich des Lebens bemächtigt, neue Kirche, neue Staatskunst, neue Kriegführung usw.

Man müßte dazu in einer Gegend leben, wo noch die Tradition jener Zeit lebendig, wo Bauart und sonstige Denkmäler der Kunst und des Lebens noch möglichst unverändert vorhanden, deren Geschichte aus jener Zeit auch in Chroniken usw. reichlich vorhanden. Eine solche wäre die fränkische, Nürnberg etwa. Eine Gegend, die noch hauptsächlich der deutschen Geschichte gehörte. Der Geist des Ganzen müßte der rein menschliche, ethische, der Shakespearische sein.

Es gälte, die Seele einer vorübergegangenen Zeit in erfundenen Gestalten zu verkörpern. Das Herz von Midlothian ist so entstanden.

Ein solcher Roman müßte den Charakter des Prinzipiellen tragen, hauptsächlich Sittenschilderer sein, an Traditionen anknüpfen und Gestalten zeichnen, die mehr der mündlichen Tradition als der Geschichte gehören. Die Lage, Wünsche, Sorgen einer Provinz in bewegter Zeit. Selbst in Freytags Roman etwas ähnliches. Der Aufstand in Polen.

Dazu gehörte nun, daß man die Sitten und Sittengeschichte, dazu den landschaftlichen Charakter einer Provinz studierte, und dazu, daß man sich in dieser Provinz aufhielte. Aber in welcher? Womöglich in einer, die noch eine gewisse Geschlossenheit und

Originalität der Sitten besäße, dazu noch lebendige Volkstraditionen und einen kräftigen Menschenschlag.

Ein Stoff wäre die Demoralisierung einer Gegend durch kurz hintereinander folgende Huldigungseide an verschiedene Potentaten" (B. VI 228 ff.).

Neben dem provinziellen historischen Roman trug sich Ludwig aber noch mit Plänen anderer Art. War dort in der Hauptsache Scott vorbildlich, so wäre es hier mehr Dickens geworden. Das „Historische" wäre weniger herausgearbeitet worden. Aber auch hier hätte Ludwig an die Dorfgeschichte angeknüpft.

„Es gälte, die Dorfgeschichte wiederum zum Roman zu erweitern, in welchem sie ihre Enge und Armut los würde und doch das nicht verlöre, was in ihr dem deutschen Volkscharakter angemessen war. Daraus entstünde dann nun wieder etwas dem Dickensschen Romane Ähnliches, etwas, das an Reichtum der Figuren und Handlung sich ihm näherte, aber in der Art der Komposition und Charakteristik und der Ausführung sich durch diejenigen Eigenschaften unterschiede, die in der Dorfgeschichte sich als Bedingung der deutschen Nationalität herausgestellt haben. Noch ein anderer Grund drängt zu größerer Innerlichkeit und mehr psychologischem Interesse der Komposition; es ist der, daß das deutsche Leben isolierter ist als das englische. Wir haben kein London, in welchem das Wunderbarste natürlich erscheint, weil es in Wirklichkeit so ist, keinen Verkehr mit Kolonien in allen Weltteilen, kein so großes politisches Leben; wir haben keine Flotten und wenn wir dem Deutschen nationales Selbstgefühl geben, so fehlt dazu der Boden, aus dem es organisch hervorwüchse und berechtigt erscheine, wir müßten es denn als Ausnahme darstellen. Also der Dickenssche Roman, aber beschränkter in der Extensität und dies durch Intensität ersetzt, die Komposition und Ausführung nicht so salopp, die Charaktere nicht so grillig oder bloß äußerlich durch karikierende Übertreibung des charakteristischen Zuges bewirkt. Mehr das Gemüt als die Phantasie beschäftigt und durchaus nicht jenes Behagen vergessen. Dazu das Mittel, das wir im Dickensschen Romane finden — der Humor."

Außerdem teilt Stern noch einige Pläne Ludwigs mit. So

zu einem „Tagebuche während einer Sommerreise im Königlichen großen Garten zu Dresden“ (Stern VI 223). „Es würde ein harmloses humoristisches Buch im fingierten Charakter eines alten närrischen Kauzes von großer Liebenswürdigkeit und gleicher Naivität werden.“

Alle Motive des Romanes ergäben sich aus dem Charakter des Helden, der in seiner Weltunerfahrenheit auf die sonderbarsten Gedanken kommt.

Durch eine Unterhaltung in einem spießbürgerlichen Bierhaus angeregt, beschließt er zu reisen. Ein Brief an einen Freund, an den auch die Tagebuchaufsätze gerichtet sind, bringt die Vorgeschichte. Die Reise geht nun los. Das Tagebuch ist datiert von verschiedenen Bänken und Wirtschaften.

Auf dieser Reise nun schließen sich seiner Gesellschaft, die aus seiner Frau, seinen Söhnen und Töchtern besteht, Fremde an.

Das Ganze wird ein verwickelter, spannender Roman.

Die Fremden sind Liebhaber und Liebhaberinnen seiner Töchter und Söhne. Ein alter Schmerz spielt mit herein; die Fremden sind Kinder des, der ihn einst kränkte. Dazu kommt noch eine Botschaft, die ihn nahe dem Ruin zeigt.

Er schreibt nun in den Briefen dem Freunde, was er an den jungen Leuten beobachtet, ohne die bestehenden Liebesbeziehungen schon zu verstehen. Als er aber allmählich dahinter kommt, tut er sich auf seine Durchsicht noch etwas zugute und meint zuletzt noch, alles gemacht zu haben.

Einige andere Motive spielen noch hinein, alle durch den Charakter des Helden motiviert. So findet er einen jungen Menschen auf einer Bank am Bache, der ihm verzweifelt erscheint. Der Held sucht nun diesen jungen Mann von Selbstmordgedanken, die er ihm aber nur unterschiebt, zurückzubringen.

Dann stört der Held ein Duell und bringt die Gegner zur Versöhnung. Die Dame, die der Gegenstand des Streites ist, soll entscheiden. Der Held will die Vermittelung übernehmen. Er kennt die Dame aber nicht. Er gerät in Eifersucht, weil er plötzlich glauben muß, seine Frau sei der Zankapfel. Schließlich ist's aber seine Tochter.

Des Helden Menschenliebe und Trieb zum Helfen bringt dann am Schlusze alle Paare — auch der Selbstmörder gehört dazu — zusammen.

Noch liegen nicht alle Beziehungen ganz klar. Der Dichter schwankt noch über einzelne Motive, z. B.: wie weit Intrige der Töchter dabei sein soll.

Der Leser soll am Schlusse meinen, er habe die Reise selber mitgemacht. Alles wird von den liebenswürdigen Reflexionen des Helden umsponnen, der eigentlich immer sozusagen der Düpierte ist, jedoch niemals gering werden und in den Augen des Lesers verlieren darf.

Ein weiterer Vorwurf, den Stern mitteilt, (Stern VI 229) ist die „Künstlergeschichte“. Ludwig notiert sich: „Die Anekdote von Haydn.“ „Wie kommt's nur, daß Ihre Kirchenmusiken alle so lustig sind?“ Haydn: „Ja schaun's, wenn ich an meinen Gott denke, da jubelt's allemal in mir“ (oder so ähnlich!) in eine kleine Novelle umgesetzt, worin die Angstfrömmigkeit, die immer einen Etikettenverstoß zu begehen fürchtet und die eigene Unliebenswürdigkeit, den eigenen Hochmut auf ihren Gott überträgt, in ihre Christunähnlichkeit der wahren Haydnischen Frömmigkeit zur Folie untergelegt wird. Seine Neidlosigkeit, der Charakter seiner Kompositionsweise. Dabei müßte die ganze Novelle — — ein Echo Haydnischer Musik werden. Durchaus nicht auf Spannung oder sonst Drastik berechnet.“

Andere Pläne Ludwigs scheinen überhaupt nicht zu Papier gebracht zu sein, wie diejenigen, die aus Anregungen Heysescher und Grimmscher Novellen hervorgegangen sind (B. VI 286).

Ferner teilt Stern (Einl. 308) mit, daß Ludwig 1861 dem Verlagsbuchhändler Kunze in Dresden ein Angebot gemacht habe, indem er ein Novellenbuch aus den unfertigen dramatischen Entwürfen zu gestalten sich erbot.

Das wurde von Auerbach verhindert, der aber gleichzeitig den Freund ermahnte, wenn er sich also nicht zur Ausführung von Dramen entschließen könne, doch wenigstens einige Erzählungen zu schaffen.

Aber es ist nichts weiteres ausgeführt worden. Der Hauptgrund war wohl, daß Ludwig sich eingestehen mußte, daß ihm während seines zurückgezogenen Lebens das Detail des modernen Lebens fremd, bis zum Lächerlichen fremd geworden war.

Kapitel II.

Komposition.

1. Aufbau.

Die Kunst der Komposition besteht darin: „Eine Fabel zu entwerfen, in der alle Figuren bloß Hilfslinien an einer geometrischen Figur, Gerüste an einem Baue sind, und dann diese Figuren so auszuführen, daß sie vollkommen selbständig und mit eigenem Kerne versehen erscheinen und doch bei allem Reichtum ihres Details nicht aufhören, jene bloßen Hilfslinien zu sein; wie jedes Organ möglichst emanzipiert ist, und doch keins zu einem Nebenherzen der Geschichte selbst wird. Das ist die epische Schlankheit und Geschlossenheit, die über der epischen Breite nie verloren werden darf. Die epische Breite gehört bloß der Ausführung, nicht der Erfindung" (B. VI 249).

Es werden in den Studien die drei Kategorien des Aufbaus, die wir oben (S. 37) besprochen haben, betrachtet.

Erstens: der biographische Roman. Hier ist die Geschichte des Helden das Rückgrat, alle Begebenheiten beziehen sich auf den Helden (B. VI 209).

Zweitens: Die Art des Aufbaus, wo eine Handlung den Mittelpunkt, das „Rückgrat" des Ganzen bildet. Es ist dies, nach Ludwig, „ein Äußeres, ein zu erringender oder zu schützender Besitz oder dergleichen". „Alle Personen wie alle Nebenbegebenheiten beziehen sich auf diese Hauptbegebenheit" (B. VI 299).

Als dritte Gattung hatten wir oben eine meist im humoristischen und phantastischen Roman vorkommende Art des Aufbaues bezeichnet. Hier herrscht eine, wenn auch nur scheinbare, Kompositionslosigkeit. Auch mit dieser Art hat sich Ludwig theoretisch auseinander gesetzt und scheint Pläne derart gemacht zu haben.

Er schreibt: „Es wäre allerdings eine schwere, aber gewiß lohnende Aufgabe, einen Roman zu schreiben, der überall sich vom Schlendrian der Erfindung und Technik frei machte, und doch die wesentlichsten Gesetze derselben nicht verletzte. Einen Roman, dessen Absicht scheinen könnte, der Kunst in das Gesicht zu schlagen, während er nur um so genauer mit ihrem wesentlichen Gesetze in Übereinstimmung wäre. — Die Aufgabe wäre also keine andere, als die Kunstgesetze, die aus dem Wesentlichen und Ewiggleichen der menschlichen Natur entwickelt sind, in ganz neuem Stoffe, auf ganz neue Weise zu realisieren. Eine alte Forderung, daß in einem Kunstwerke die Phantasie nur ihrem eigenen Gesetze gefolgt zu sein scheinen müsse, während sie doch in der Tat durch den Verstand kontrolliert sein muß und dem ästhetischen und ethischen Sinne nicht zuwiderhandeln darf“ (B. VI 298).

Es scheint jedoch, daß Ludwig sich auch später noch weitaus am meisten mit der zweiten Art beschäftigt hat. Das liegt ja einerseits an der Wahl seiner Untersuchungsobjekte. Die „alte Eichentruhe“ von James, der „Altertümler“ ꝛc. waren nach der zweiten Art gebaut. Aber die ganze Art, wie Ludwig die Studien anlegte, zeigt deutlich, daß er sie mit der bewußten Absicht, sie zu verwenden, angefertigt hat und nicht aus rein theoretischen Gründen.

Es seien im folgenden kurz seine Studien über das Arrangement der Stämme zusammengestellt. Für die anderen Kategorien liegen keine weiteren Ausführungen vor.

„Es ist am vorteilhaftesten, eine leicht übersehbare einfache oder Doppelgruppe von Personen zu haben — zur Leichtübersehund Behaltbarkeit hilft zweckmäßiges Kontrastieren —“ (B. VI 208). „Die Kunst des bedeutenderen Autors liegt in der Gruppierung seiner Handlungs- oder vielmehr Begebenheitsstämme, in welcher er den Stamm und die Zweige der je höher gestellten Pflanze durch die Blüte der je weiter vornstehenden teilweise zu decken versteht Höhe und vorn und hinten verstehe ich hier so, wie man es auf den Blumentopfstellagen sieht, die von unten und vorn nach oben und hinten aufsteigend gebaut sind. Die vorderste und unterste Pflanze ist die Vorgeschichte, deren Topf von einem Rahmen

bedeckt ist, während sie selbst die Töpfe der anderen verdeckt. Auch hier kann man die Methode des Taschenspielers als Muster setzen. Er sät einen Samen in einen Topf, dann nimmt er ein anderes Kunststück vor, welches er vielleicht auch nicht ganz ausführt, nun zeigt er den Samen keimend, dann den Fortschritt des zweiten Stückes, er beginnt das dritte; nun zeigt er sprossende Saat usw." Also a α, b α, c α.

2. Spannungstechnik.

Besonders interessieren Ludwig bei seinen Untersuchungen die Spannungseffekte. „Die Erzählung", schreibt er „muß interessant sein". — — Sie muß spannen, d. h. das Gemütsvermögen, so anregen, daß leidenschaftliche Begierden an den Verlauf der Erzählung sich heften. Sie muß befriedigen, d. h. diese leidenschaftlichen Begierden müssen in einen harmonischen Zustand der aufnehmenden Kräfte am Ende sich auflösen; in ein erhöhtes Lebensgefühl — — in ein Gleichgewicht der gesamten Kräfte. Wir bekommen zwei subjektive Bedingungen: Spannung und Befriedigung, denen als objektive gegenüberstehen: Verwicklung und Lösung" (B. VI 232).

„Die Spannung ist von zweierlei Art; denn wir unterscheiden die Spannung aus Teilnahme und die Spannung aus Neugier; die Teilnahme sowohl als die Neugier kann einen leidenschaftlichen Charakter erlangen" (B. VI 233).

„Die Spannung aus Teilnahme ist die wertvollere. Sie erregt oder kann erregen die Leidenschaften der sympathetischen Art" (B. VI 233).

Die Spannung aus Teilnahme will Ludwig im Epos wie im Drama verwandt haben, dagegen ist die Spannung der Neugier nur im Epos zuläßig (vgl. B. VI 233f.).

Der Roman, in dem der Held seine eigene Geschichte erzählt, hat große Vorteile für die Spannungswirkungen: „Durch das Aussparen der Gestalten, Aufschieben der Aufklärung, Aufschieben der Bekanntmachung mit ihrem eigentlichen Wesen, ihren etwaigen Intentionen, Zubehören, sogar der Nennung ihres Namens und Standes, die am besten ohne Einmischung des Autors aus dem

Vorgange selbst erfolgt. — — Die Verschweigungen des Erzählenden sind damit natürlich zu motivieren, daß er an keiner Stelle der Erzählung mehr weiß, als der Leser auch" (W. VI 277).

Aber auch durch die Technik des Verschiebens mehrerer Handlungsstämme sind starke Spannungen möglich. Wie Ludwig sie praktisch erzielt hat, haben wir im ersten Teile betrachtet. Es mögen hier noch einige seiner theoretischen Ausführungen über diese Technik stehen: „Ein Mittel zur Spannung und Erweiterung der Geschichte aus der Fabel selbst: Wenn die Erzählung bald mit der, bald mit der Figur geht und so alles, wenigstens das bedeutendste, was geschieht, erst hypothetisch und ungewiß in irgend einem falschem Lichte, wohl auch selbst falsch, vorzeigt und dann erst den betreffenden Vorhang (oder auch der Vorhang dann in eine rückschauende Erzählung gelegt) selbst erzählt. Das Rangierte als Kunstmittel mit dem Kapitel verschieben. Nämlich: es geschieht etwas; dies gibt, da nur einzelnes davon bekannt wird, der Figur, der es bekannt wird, ein falsches Bild des Geschehenen (und damit dem Leser selbst), das sie martert, spannt oder zur Hoffnung bewegt, und den Leser mit, der dann mit ihr die Sache genauer untersucht und durch die Ergebnisse der Forschung bald zur Furcht, bald zur Hoffnung hingerissen wird — wenn dies Bekanntwerden einzelner Züge oder entstelltes Ganzen früher dargestellt wird, als die Handlung selbst. Oder auch, es erfährt jenes Einzelne usw. einer von des Helden, also auch des Lesers Gegenpartei und wünscht, die Sache möge so sein wie der Leser sie wünscht, er freut sich bei den Ergebnissen seiner Nachforschung, die seiner Leidenschaft zusagen, wo der Leser sich ängstet und voll Ärger auf den sich Freuenden, oder umgekehrt, wo seine Freude und Hoffnung am Ärger und der Furcht des Gegners wächst. Nun muß die Darstellung immer mehr die Außenseite der Figuren geben, damit der Scharfsinn des Lesers desto mehr Raum zum Erraten erhält und die üble usw. Meinung von der Person oder die Meinung, die Person könne das und das Bedrohliche — indem wir für sie fürchten — aus irgend einem Grunde, den wir nicht wissen, getan, sich dazu haben verleiten lassen; was alles den Leser mit dem Freunde ängstet, oder noch mehr ängstet, weil es

den Feind freut. So wird also dasjenige, was uns interessieren muß, was und wie es geschehen, erst nachher erzählt, die Furcht und Hoffnung aber, die sich an dies Was und Wie knüpfen muß, was natürlich dem Geschehenen in der Zeit folgt, wird in der Erzählung vorausgenommen (B. VI 218).

Wichtig ist auch die Spannung am Anfang einer Geschichte. „Diese besteht darin, daß uns irgend ein Tun gezeigt wird, ohne daß wir weder die Gründe davon wüßten, noch was aus dem Tun entstehen soll, den Zweck. Dabei werden wir mit Figuren bekannt. Und selbst worin das Tun eigentlich besteht, erfahren wir erst allmählich — — je auffallender und rätselhafter Tun und Mensch, desto mehr sind wir gespannt, zu wissen, was er macht, wer er ist, was er damit will. — — Wissen wir einmal die Absichten, so entsteht die Spannung auf den Ausgang, die immer leidenschaftlicher werden kann" (B. VI 236).

Verstärkt wird die Spannung dann noch besonders durch Hindernisse, durch Retardationen, die das Eintreten des Ausgangs verzögern, bald unsere Hoffnung, bald unsere Furcht ins Übergewicht setzend (B. VI 237).

Als bestes Verfahren für die Praxis empfiehlt Ludwig das folgende: Man ordnet erst alle Motive, die wirken, den ganzen objektiven Zusammenhang nach Zeit und Kausalnexus. Also die ganze Begebenheit in ihrer objektiven Folge. Dann arrangiert man nach den Gesetzen der Spannungserweckung und Steigerung. Man verschweigt einzelne Glieder oder verstellt sie. Nimmt etwas Späteres voraus und läßt das Vorhergegangene erklärend folgen, und zwar so, daß der Erzähler selbst, oder Personen der Erzählung es entweder auf einmal oder allmählich in den Fortgang des Ganzen verschlungen bringen" (B. VI 238).

Kapitel III.

Darstellung.

1. Sprache und Stil.

„Wie die Erzählung selbst zunächst auf die Phantasie wirken soll, so muß auch die Sprache danach angetan sein. Die Folge

einfacher Sätze (Hauptsätze) gehört der Beschreibung sinnlicher Gegenstände und hat etwas zu direkt und hastig Fortstrebendes, etwas Dünnes, Nacktes, Nüchternes, Deutliches, was sich wohl im Naiven mit dem Gemüte einen kann, aber wenig geeignet ist, die Phantasie frei zu machen und in Bewegung zu setzen. Die Satzverbindungen mit limitierenden kausalen Bindewörtern sind die Sprache des definierenden, unterscheidenden Verstandes aus der Spekulation. Aber weder zu dem Gemüte, noch zu dem Verstande soll ein poetisches Werk unmittelbar sprechen; das einzige Medium, welches einem besonders reicheren Ganzen Haltung und Übereinstimmung geben kann, ist die Phantasie. Wie muß man nun sprechen oder schreiben, um zunächst auf die Phantasie zu wirken? Was in der Form erregt die Tätigkeit der Phantasie? Deutlichkeit der Vorstellungen? wozu das Direkte gehört? Gewiß nicht.

Den Tropen entsagt die Sprache des Epos schon bei Homer, dafür wendet sie die weniger kurzatmigen Figuren ausgeführter Gleichnisse an, welche weniger dem dramatischen Gange passen.

Kurze Sätze geben dem Stile etwas Abgerissenes, Hastiges, was mit der epischen Ruhe und dem epischen Behagen nicht stimmt. Sie haben etwas Geradliniges, Direktes, welches eher dem Wesen der Prosa, besonders der Beschreibung entspricht, als der Poesie, am wenigsten der epischen, deren Gang sich an sich selbst erfreut und sich selbst genießt. Besonders widersprechen sie dem Romane, der im großen und ganzen die Verschlingung des Satzgefüges in Begebenheiten nachahmt. Im Satzgefüge und der Periode haben wir schon das Indirekte, Mittelbare, d. i. was man das Retardierende des Epos nennt. Die Schönheit, die in den Wendungen der einzelnen Vorgänge, in den Verschlingungen derselben zu einem Ganzen liegt, kann schon der Satzbau mit kleinem Gegenbilde spiegeln.

Auch nicht das Zusagende immer gerade heraus zu sagen, d. h. nicht bloß sich verständlich machen, sondern auch auf gewählte — nur nicht auf gesuchte Art. Auch Umschreibungen helfen zur Plastik und Entfernung von Dünnheit und Nüchternheit und Geschlossenheit gegen die Wirklichkeit zu, also zur Behauptung eines

poetischen Bodens. Auch die Sprache muß Wechsel, einen Reichtum von Wendungen, namentlich witzigen, scharfsinnigen für die Erzählung haben; sich der Figuren bedienen, welche den Ausdruck lebhaft machen (d. i. auf die Phantasie wirken). — Grazie. — Beiwörter, oft mehrere zusammen, machen plastisch und retardieren zugleich. Auch machen sie, wenn sie nur charakteristisch sind, die Vorstellungen lebhafter. Auch der Epiker muß die Raschheit eines Vorganges darstellen, aber die Darstellung selbst darf nicht hastig sein. (B. VI 291 f.)

2. Subjektives.

Satire und Ironie scheint Ludwig für seinen Roman, wie er ihn sich dachte, auszuschließen. Dagegen wären wohl alle seine geplanten Werke humoristisch gefärbt worden, wenn auch nicht ganz, so doch immer auf große Strecken. Humor wird als die überlegene Gemütsstimmung des Betrachters gefaßt (VI 223). Auch die „Sommerreise im großen Garten zu Dresden“ (Stern VI 223) und die „Künstlergeschichte“ (Stern VI 229) wären sehr humorvoll ausgefallen. Dagegen wird Dickens einmal direkt wegen des Tendenziösen und Satirischen in seinen Romanen getadelt (B. VI 213 f.).

Das Zwischenreflektieren des Autors wird wegfallen. Besonders auch soll vermieden werden, daß die Personen nur Sprachrohre des Dichters sind. Es wird besonders rühmend bei Walter Scott hervorgehoben, daß seine Personen ihre eigenen Gedanken denken und ihre eigene Sprache sprechen, wie Charakter und Situation sie bedingen. Die Lust an der Unabhängigkeit, Ungebundenheit des Lebens wird nirgends lyrisch und sentimental, wohl auch rhetorisch dazu, was man in Deutschland poetisch nennt. Als Gegenbeispiel wird Schiller hingestellt, der in jedem seiner Stücke einen allgemeinen lyrisch-rhetorischen Strom quer durch sein Bild brausen lasse, der die Charaktere zerschneide und aufhebe, wie „Eilende Wolken“ usw., wo Schillers Gefühle über Marias Lage zerstörend auf die Gestalt der Maria hereinstürzen, die mit aller Besonderheit der alten Königin in Schiller ersäuft. Es ist die Weise der Idealisten, daß sie, wo ihre Personen fühlen und handeln sollten,

ihre eigenen Gefühle und Reflexionen über deren Lage geben, daß sie ihren Schaffensprozeß geben statt des Schaffens (W. VI 230).

3. Formen der Darstellung.

Ludwig scheidet drei Formen der Erzählung selbst, d. h. des Vortrags (W. VI 304 f.):

a) die eigentliche Erzählung: wie man im gewöhnlichen Leben zu erzählen pflegt. Man muß voraussetzen, daß der Erzähler seinen Gegenstand entweder ganz oder teilweise selbst erlebt, oder daß er ihn aus fremder Hand hat; er referiert und muß sich wohl hüten, Dinge zu detaillieren, die er weder selbst erlebt noch von einem anderen erfahren haben kann, z. B. die unbelauschten letzten Augenblicke eines Menschen und dergl. Hat er die Geschichte selbst erlebt, so wird er entweder selbst der Held derselben sein oder doch dem Helden direkt oder indirekt zeitweilig oder stets nahe gestanden haben, gewesen sein; d. h. entweder er selbst, oder sein Gewährsmann, oder seine Gewährsmänner. Der Erzähler wird sein Wissen um die Sache motivieren müssen. Er wird in der Regel in medias res anfangen, doch kann er das früher Geschehene als Erläuterung an der Stelle, die dessen bedarf, beibringen. Dabei hat er das Gesetz der Erinnerung zu seiner Regel. Also kann er, wenn es die Assoziation der Ideen erlaubt, Abstecher machen; doch müssen diese Abstecher nicht seinem Plane fremd sein, im Gegenteile müssen sie ihm dienen als Kunstmittel, wo sie dann so unabsichtlich und natürlich erscheinen können, als sie absichtlich und gemacht sind. In der Darstellung innerer Entwickelungen, allmählichen Werdens, in alledem, worin der Verstand besonders mittätig ist, hat diese Art zu erzählen den Vorteil; aber eben wegen der ihr möglichen Stetigkeit läuft die Gefahr, den Leser durch Spannung oder Einförmigkeit zu ermüden, d. h. peinlich oder aber langweilig zu werden.

Die zweite Form der Erzählung ist die szenische Erzählung (b). Diese ist in Hinsicht auf Unterhaltung im Vorteile. Der so Erzählende erlebt die Geschichte und läßt sie den Leser miterleben. Er braucht nicht zu motivieren, wie er dazu kommt, zu wissen,

was er erzählt. Hier ist die Kunstmäßigkeit bemerklicher. Er hat viele Prozeduren mit dem Dramatiker gemein, er muß seinen Vorgang in Ort und Zeit sammeln, ja er arbeitet auf eigentliche theatralische Effekte hin. Bei dem Erzählen ad a ist das Medium der Mitteilung lediglich das Ohr, hier aber wird gewissermaßen durch das Ohr dem Auge mitgeteilt; der Leser erfährt nicht abstrakt die Sache, sondern sie wird ihm vor das innere Auge gestellt. Natürlich ist es, daß diese Darstellung eine mehr äußerliche sein wird, als jene. Der Erzähler bedient sich aller der mimischen Mittel, durch welche der Dramatiker seinen Vorgang vor das äußere Auge und Ohr des Zuschauers stellt, um den Leser zu einer Art Zuschauer und Zuhörer zu machen, der seine Gestalten sieht und ihre Reden hört — aber mittelst des inneren Sinnes. Er bedient sich sogar der Lizenzen des Dramatikers, z. B. durch die Reden der Gestalten die Vorgeschichte oder Stücke derselben exponieren zu lassen, anstatt sie selbst zu exponieren. Diese Art der Erzählung setzt die Existenz des eigentlichen Dramas voraus; Leute, die davon nichts wüßten, würden sich in dieser Art der Erzählung nicht zu orientieren wissen. Diese Art der Erzählung hat vor der eigentlichen, wie vor dem eigentlichen Drama, von welchen beiden sie eine Mischgattung ist, erheblich viel voraus. Sie kann einem weit verwickelteren Plane, einer weit reicheren und mannigfaltigeren Komposition gerecht werden und bei weit größerer Länge der Ermüdung weit leichter vorbauen, als die Erzählung unter a oder als das Drama. Sie kann kühner sein als beide und hat vor dem eigentlichen Drama noch das voraus, daß der Autor keine Mittelsperson und keiner äußeren Anstalten und Apparate bedarf. Er baut sich sein Theater, er malt sich seine Dekorationen, er bläst seine Blitze selbst, er ist sein eigener Theatermeister, und keine Schwierigkeit legt ihm ungefüges, reales Baumaterial in den Weg, er muß kein Gewicht, keine Reibung usw. von Körpern berechnen, um sie zu überwinden — — er ist unumschränkter Herr über Ort und Zeit. — — Er kann, was die Natur kann und was der Geist. Ihm steht eine Musik zu Gebote, gegen welche alle reale Musik plump und schwer, wie der Körper gegen die Seele gehalten usw.

Die Erzählung nach a erzählt in der Regel die Dinge in derselben Reihenfolge, in der sie geschehen sind, zuweilen schaltet der Erzähler etwas Frühergeschehenes ein, das Vorhergehende oder auch das Nächstkommende zu erklären. Immer aber ist es der Erzähler, der zu seiner Bequemlichkeit oder um des Verständnisses willen dergleichen tut. Der Erzähler stellt sich und sein Erzählen zugleich mit dar; er muß zugleich seine Erzählung beglaubigen. Hier ist ein episches Medium, mache es sich nun mehr oder weniger bemerklich.

Bei b dagegen fällt dieses Medium als dargestelltes völlig weg; b erzählt nicht nach der Reihenfolge, sondern die Gesichtspunkte der Spannung des Effektes, der idealen Bedeutung (kontrastierende Parodie) bestimmen die Ordnung. b verfährt weit mehr indirekt als a; bei diesen Arrangements gibt der Erzähler nie einen Grund, warum in dieser Folge? wozu diese Szene? woher er dies weiß und dies. Das alles bis auf die letzte Frage muß der Vorgang selbst beantworten. a muß die letzte wie alle diese Fragen direkt erledigen. b braucht es nicht, denn hier erzählt die Geschichte sozusagen sich selbst, der Gegenstand konterfeit sich selbst wie eine Photographie. Bei a ist die historische Glaubwürdigkeit, der Kredit des Erzählers ein Hauptpunkt; seine Geschichte muß überall bewiesen werden, bei b dominiert nur die ästhetische Zweckmäßigkeit.

Nun existiert noch eine dritte Art c, welche aus der von a und b zusammengesetzt ist und die Vorteile beider vereinigen kann, die psychologische Entwickelung, überhaupt die stete Darstellung innerer und äußerer Vorgänge, die Kausalität des Verstandes, die lyrische Innigkeit des Gemüts, auch die Gedrängtheit von a mit der detaillierten Mimik, charakteristischen Ausmalung der äußeren Erscheinung und dem erfrischenden Springen der freien Phantasie von b. Diese Art fügt den Reiz des Problematischen zu dem des genauen Durchschauens von Personen und begebenheitlichen Zusammenhängen, sie mischt nach Absicht des Erzählers Handlung und Begebenheit, das Leben des Geistes und der Natur, das Subjektive und Objektive im Gehalt und in der Form, sie erzählt eins, das andere läßt sie den Leser mit erleben, wie es dem Zwecke

dient. Erfüllt der Erzähler die ihm gestellte Aufgabe, zu unterhalten, so kann er belehren, erheben, bewegen, bilden, bauen und zerstören, gute Triebe zu stärken, schlechte zu schwächen suchen, raten, warnen, kurz alles, was und wie er will.

Es seien noch einige allgemeine Bemerkungen über den epischen Vortrag wiedergegeben.

„[Der Roman] verlangt erstens Ruhe, Haltung, Abweisen jeder Art Ungeduld, zweitens je größer, d. h. länger und reicher er ist, desto mehr eine gewisse Äußerlichkeit. Die kleine Novelle oder Novellette wird ohne große Innerlichkeit so wenig gedeihen, als die Ballade, das erzählende Lied. Je umfangreicher das erzählende Gedicht, je weniger ist ein auf psychologische Entwicklung gestelltes Problem durchzuführen, weil, wenn nicht der Leser, doch der Autor nicht imstande ist, sich in soviel Personen zugleich zu vertiefen und sie so vertieft auseinander zu halten, dann, weil es etwas sehr Peinliches für beide hat, beständig das innere Auge so anzustrengen für die feinen Züge, noch mehr, wenn das Auge sich bald für die Übersicht erweitern und gleich immer wieder für das einzelne verengern soll. Es muß durchaus ein richtiges Verhältnis bestehen zwischen der Größe der Bilder und der Größe der einzelnen Züge. Die einzelnen Figuren eines Freskobildes dürfen nicht Miniaturmalerei sein. — Da ein Roman von großem Umfange uns lange beschäftigt, so muß er all unsere Kräfte beschäftigen, wenn nicht Ermüdung eintreten soll“ (B. VI 207).

„Eine Hauptsache, daß man sich durch das einzelne bei der Ausarbeitung nicht irren läßt. Einmal ist eine gewisse Geduld, wohl besser ruhiges Blut, dann aber eine beständig gleiche Energie der Aufmerksamkeit nötig. Es muß auch verhältnismäßig indifferente und daher langweilige Szenen geben, es ist nicht anders möglich. Je weniger interessant solche Szenen durch ihren Inhalt, desto mehr muß der Autor daran denken, durch das Detail darin, durch Reflexionen, Ausmalungen, Stimmungen zu interessieren. Überhaupt darf die Energie seiner Phantasie und seines Geistes nie erschlaffen; er muß überall interessieren, wo er nicht amüsieren kann.

„Eine zweite Klippe für die Lust an der Arbeit sind die häßlichen Partien. Und gerade hier hat er jene Lust am nötigsten.

Er darf nicht das ganze, d. h den Glauben an das Gelingen und den Erfolg des Ganzen über der Einsicht in den Eindruck des häßlichen Einzelnen verlieren, denn der Schatten, der allein gesehen mißfarbig und gestaltlos erscheint, ist so notwendig zu dem schönen Eindruck des ganzen wie die Lichtpartien, und ohne tiefen Schatten gibt es kein hohes Licht. Daher darf es auch die Haltung des ganzen, dessen Charakter gesteigerte Wirklichkeit, nicht stören, indem er das häßliche nur andeutet oder mildernd dämpft, denn damit dämpft er auch seine Lichter" (B. VI 270).

Die psychologische Analyse sollte nicht ausgeschlossen werden: „Im Romane ist breiter Raum für die Darstellung und Ausmalung der dunklen Vorstellungen, die Denken und Sprechen begleiten und wechselwirkend leiten. Im Romane kann die ganze psychologische Wahrheit dieser Vorgänge sich austoben. Der Einfluß der Nebenvorstellungen auf die Logik des Denkens und den Charakter des Stils, in welchem dadurch Temperament und Charakter des Denkenden und Sprechenden sich verrät ohne sein Wissen und seinen Willen. Die Art der Bilder der Phantasie, mit welchen sie Gedanken und Worte illustriert, ihre Bemühungen, adäquat zu sein, und die Wechselwirkung zwischen diesen Bemühungen der Phantasie und dem Gange und der Folge der Gedanken" (B. VI 216).

„Eine Hauptsache ist nun der Dialog, durch welchen kleine Schritte der Begebenheit sich ausbreiten. Der Dialog ist Hauptmittel zur Behaglichkeit" (B. VI 213). „Wer die Sache organisch ansieht, wird überzeugt sein, daß der epische Dialog ein anderer sein müsse als der dramatische, und aus der Grundverschiedenheit der poetischen Arten die Unterschiede der Arten des Dialogs bestimmen können, und zwar dem epischen im Gegensatz zum dramatischen das Merkmal des Mittelbaren, Retardierenden geben, worin das des mehreren Details, also die Mannigfaltigkeit und Ausführlichkeit der Wendungen liegt; der epische Dialog wird äußerlicher, objektiver sein; der Romandialog als epischer Dialog unserer Zeit gefaßt, jedoch das scharf charakteristische Moment des dramatischen an sich haben; er wird allmählicher sein, mehr in feinen Zügen und Verschmelzung gehalten als in raschem Fortschritt, an die Stelle des intensiven Nachdrucks wird der extensive treten; er

8*

wird der Wirklichkeit näher liegen als der dramatische. Mittelbarer, weil er durch das Medium des Erzählers geht. In dem Merkmale des Mittelbaren liegen eigentlich alle anderen, die Schiller und Goethe in ihrem epischen Merkmal des Retardierenden (eine Eigenschaft für das Ding selbst) gesetzt haben. Er wird zuständlicher sein, sich auslebender, mehr um seiner selbst willen da zu sein scheinen, wie denn der Roman das Merkmal des emanzipierten Einzelnen in höherem Grade an sich haben wird, als das Drama. Darin liegt die sogenannte epische Breite" (B. VI 272).

Ludwig hebt bei Dickens und Shakespeare, im Gegensatz zu Goethe und Schiller, lobend hervor, daß ihre Figuren nie wie ein Buch sprechen dürfen. „Es ist wunderbar" schreibt er, „die reiche Variation der Mittel zu sehen, durch welche es den beiden Engländern gelingt, den Dialog vom Buchartigen zu emanzipieren" (B. VI 273).[1])

Im Dialoge des englischen Romans finden wir eine große Delikatesse der Sprechenden, selbst im Affekt, eine große Höflichkeit und Förmlichkeit, die nicht allein, was sie überhaupt sagen will, sondern auch die Ausdrücke, mit denen sie es sagen will, beantwortet und sozusagen entschuldigt.

4. Natur- und Milieuschilderungen.

(Vgl. hierzu das erste Kapitel des zweiten Teiles, wo einiges vorausgenommen werden mußte.)

Der Roman soll nicht isoliert sein vom großen Geschichtsleben der Welt; er soll auf einem wirklichen Raume in dieser Welt und in einer wirklichen Zeit derselben spielen, und das Allgemeininteressante der Fabel dadurch modifiziert sein. — Der Roman wird der innigsten Durchdringung des allgemein Menschlichen durch die individuellen historischen Agentien bedürfen. Man versuche nur, etwas Erlebtes zu erzählen, so wird man nötig finden — sei es auch nur eine kleine Anekdote — zur Erklärung die Zeit, in der sich dies Erlebte zugetragen, zu markieren, wohl sogar noch die Stimmung

---

1) Man kann hier wohl abweichender Meinung sein, vielleicht ist es auch vorzuziehen, wenn Dialog und Erzählung auf einen Ton gestimmt sind, wie das bei Gottfr. Keller der Fall ist.

jener Zeit, weil das zum rechten Verständnis sich notwendig erweisen wird. Manche solche Geschichten wird man sich nur an einem gewissen individuellen Orte vorgegangen erklären können; kennt der Hörer der Geschichte den Ort und was in der Weise dieses Ortes die Geschichte allein erklären kann, nicht, so wird der Erzähler wohl auch noch dieser erst gedenken und zum Behufe der leichteren Glaublichkeit andere Geschichten aus dem Orte (auch aus der Zeit vielleicht) als Pendanten bringen (B. VI 224).

Doch sollen die Eigenheiten der lokalen Szene und die Sitten nur als charakteristische Merkmale und als Erklärung benutzt werden, niemals soll eine Gestalt an den Sitten, an der Zeit zugrunde gehen, nur an ihrer eigenen Schuld. Es ist jede Person gut oder schlecht in ihrem menschlichen Kerne, nicht als Vertreter einer Zeit oder Partei; sie selbst sind, nicht die Zeit, gut oder böse in ihnen. Die äußeren Konventionen dienen bloß zur Situation; sie bringen nicht in den Kern der Charaktere, oder besser gesagt, nicht diese Konventionen sind es, die in den Menschen, aus ihnen heraus handeln.

Wohl ist für den Dichter ein genaue Kenntnis des Gegenstandes und aller Verhältnisse unbedingt erforderlich, doch soll er nicht absolut alle Studien, die er um eines Romanes willen gemacht hat, anbringen wollen. Die Poesie muß rein erhalten werden von Elementen, die der Publizistik und der Wissenschaft angehören (B. VI 211).

Die Stimmungen können wie musikalische Zwischensätze wirken (B. VI 211).

Kapitel IV.

Mittel der Charakteristik.

1. Äußere Charakteristik und Mimik.

Für die äußere Charakteristik und Mimik wäre Dickens sicher vorbildlich geworden. Das geht aus der ganzen Art, wie Ludwig über dessen Fähigkeit, durch mimische Angaben zu charakterisieren, urteilt. So schreibt er: (B. VI 214) „Zu bemerken, wie immer

die Züge der äußeren Erscheinung bei jeder Rede mitspielen, so treffend auch schon die Reden an sich charakterisiert sind. So die koriolanistischen Augenbraunen der Ms. Sparsit usw.“ [In „harte Zeiten“]. Und schon oben hatten wir auf eine andere Stelle in den Studien hingewiesen, wo es heißt: „Dickens' meiste Figuren sind verkleidete Schauspieler. Alle haben eine treffende Maske und sind Virtuosen im Gebärdenspiel. Dies ist innerhalb ihrer Charaktergedrängtheit von wahrhaft erstaunlicher Mannigfaltigkeit. Die Bozschen Romane sind wahrhafte Schauspielerschulen. Wahre Magazine von charakteristisch-mimischen Momenten jeden Genres — — das Drama selbst erlaubt dem Dichter nicht so schauspielerisch zu sein, als der Bozische Roman. — — In der Tat, alle Bozischen Charaktere, so Menschen als Dinge, sind eigentlich Rollen, durchgespielte Rollen“ (B. VI 221).

2. Innere Charakteristik.

a) Die Charakterskizze.

Die durchgeführte Charakterschilderung wird von Ludwig verworfen, wie aus folgender Stelle der Studien hervorgeht (B. VI 225): „Scott hat die Methode: wenn er eine neue Figur hat auftreten oder erwähnen lassen, so schlägt er sich allemal ins Mittel, uns eine historische und biographische Skizze von derselben zu geben, ja wohl von ihrem ganzen Stamme, oder ist's ein Stück vergangener Existenz — wie Ochiltree [im „Altertümler“] — eine naturgeschichtliche Notiz von der untergegangenen oder ausgestorbenen Tiergattung, ein historisch-biographisches Resumé. Das sind Blumenstiele, die aus dem Kranze herausstehen; Boz weiß diese Expositionen gewöhnlich in dramatischer Form zu geben.“

b) Charakteristik durch Handlung.

Die Charakteristik durch Detailhandlungen wäre auch in den späteren Romanen sicherlich stark zur Geltung gekommen. Ludwig schreibt in den Studien, nachdem er ausführlich eine solche Episode bei Scott besprochen hat: Diese Episode ist durchaus nur Detail und greift an keiner Stelle in den kausalen Nexus, hat für die

Begebenheit selbst keinerlei Wichtigkeit. — Aber wieviel hat durch dies Detail das Buch — an Gehalt und Interesse gewonnen. Wie kann durch solche Behandlung des Details besonders das Drama, die anderen Vorteile nicht zu rechnen, an scheinbarem Handlungsreichtum gewinnen! Für die Charakteristik sind solche Züge des Details von äußerstem Werte; sie ersparen die Schwierigkeit, die wesentlichen Teile der Handlung so einzurichten, daß in ihnen all die einzelnen Momente des Charakters sich veräußern" (B. VI 243).

c) Kontrastierende Charakteristik.

Über Kontrastwirkungen wird nicht so ausführlich gesprochen. Doch geht schon aus der einen Stelle, wo der Kontrast „der wunderbare Modelleur und Luftperspektiviker" genannt wird (B. VI 262), hervor, daß auch Kontrastwirkungen in einem künftigen Roman Ludwigs nicht vernachlässigt worden wären. Und an anderer Stelle (B. VI 259) heißt es: „Zur Leichtüberseh- und Behaltbarkeit hilft zweckmäßiges Kontrastieren in Stand, Rang, Charakter, Temperament, Geschlecht, Alter usw."

Desgleichen notiert Ludwig für die „Sommerreise": „geschickte Kontrastierung" (Stern VI 226).

d) Charakteristik durch die Redeweise.

Man darf wohl annehmen, daß bei dem großen Raum, den Ludwig für den Dialog vorsah, derselbe auch zu charakterisierenden Zwecken stark herangezogen worden wäre.

Welche Feinheiten Ludwig auf diese Weise zu erzielen hoffte, möge folgende Stelle zeigen. Er spricht da von den Wirkungen, die sich durch geschickte Verwendung der Höflichkeitsformeln erzielen lassen: „Sie [die Förmlichkeit] kontrastiert aufs schönste mit dem Inhalte, wenn eine treuherzige Natur sie anwendet und wohl aus der Förmlichkeit wider Willen herausfällt. Ein anderer Grund als die Förmlichkeit der Höflichkeit, wiewohl oft mit dieser vereint, ist die Förmlichkeit des Geschäftsmannes, z. B. des Anwaltes, der gewohnt ist von den Gerichtsverhandlungen aus, stets zu reservieren, nie sich bloß zu geben. Ähnlich beim Diplomaten, bei allen, die

gewohnt sind etwas zu verbergen. Diese Formen harmonieren besonders mit dem Kostüm, dem Ornat, dem speziellen Berufe, der etwas ihnen Analoges ist, z. B. beim Geistlichen, der überall etwas von der Kanzel, wie der Kaufmann vom Kontor oder Ladentisch, der Lehrer vom Katheder, in seiner Art zu konversieren mit sich führen wird, er müßte denn ein sehr geriebener Gesellschaftsmensch sein. So charakterisiert sich auch das Geschlecht und zwar nicht allein in der Form, denn das zurückgezogenere weibliche wird nicht leicht kühne Behauptungen und dergleichen vorbringen, und tut es eine, so charakterisiert sie sich dadurch als Ausnahme. Der zu befehlen Gewohnte wird durch die äußerste Höflichkeit, die er zeigen will, den Nachdruck, den jene Gewohnheit seiner Redeweise gibt, nicht ganz verstecken können. Der Soldat ebenso wenig das kurz Angebunde, das „ohne Umschweif“ usw. Wie oft kommen uns Nebenvorstellungen in die Gedanken, die wir unwillkürlich ins Gespräch hereinbringen, wenn wir nicht geniert sind. Die typische Wendung „darüber fällt mir ein“. Das à propos, das im gewöhnlichen Leben seinem Sinne entgegen gebraucht wird. Das Korrigieren (sich selbst z. B.), der absichtlich leichte oder schwere Ton, das mehrmalige Anheben, das Unterbrechen, das Übersetzen des schon Gesagten ins deutlichere, wenn der Redner sieht oder fürchtet, der andere fasse ihn nicht, das Unterstreichen. Der scherzhaft gewandte Nachsatz zum ernsten Vordersatz und umgekehrt. Das sich in einen Affekt Hineinsprechen, das sich aus einem Affekt Heraussprechen oder -sprechenwollen, das in anderen Ton Fallen und zum gewöhnlichen Umgangston Zurückkehren. Das sich nicht gleich Besinnenkönnen. Das Antworten auf die Einwürfe, die einem einfallen, als hätte sie der andere vorgebracht. Das Wehren gegen eine Meinung, die wir bei dem anderen mit und ohne Grund voraussetzen. Das leise bei sich in Gedanken Fortführen eines Gespräches, dessen laute Fortsetzung dann einem Bache gleicht, der eine Zeitlang verdeckt geflossen usw. — — Ferner die mechanischen Mittel, das Kadenzierte zu unterbrechen, z. B. Parenthese, Umschreibung aus Zartgefühl, Furcht oder dergleichen, aus der Konstruktion Fallen aus irgend einem Grunde, das Vertiefen, d. h. aus dem Dialog in den Monolog Fallen, das Stammeln,

Stottern usw. der Verlegenheit, die Salbung des sich gern reden Hörenden, der sich an seinen rheotorischen Wendungen einen Schmaus gibt.“ —

e) Durch den Gedankenkreis.

Es ist oben ausführlich über den Unterschied zwischen Dramen- und Romanheld gesprochen worden. Ludwig legt beim Romanhelden den größten Wert auf sein Verhältnis zur umgebenden Welt. Dadurch wird er charakterisiert, wie er in der Umgebung drinsteckt, während beim Dramenheld das Handeln die Hauptsache ist. Der Romanheld ist Repräsentant der Sitte und Mode der Zeit, eines Standes, einer Bildungsstufe ꝛc. (vgl. B. VI 266). Das heißt, er wird durch seine Bildungsstufe ꝛc. charakterisiert.

Wie stark Ludwig gerade den Gedankenkreis für die Charakteristik auszunutzen gedachte, geht am besten aus seinen Notizen zur „Sommerreise im Dresdener großen Garten hervor“ (Stern VI 223 f.). Dort wird der Held gerade durch seine Reflexionen, die er an alles knüpft, charakterisiert.

Ähnlich wäre es bei dem Charakter des Landgeistlichen, den Ludwig in den Studien skizziert, geworden (B. VI 227 f.). Hier sollte gerade dadurch, daß dieser humanistisch gebildet ist und in bäuerlicher Umgebung lebt, der Konflikt entstehen. „Reminiszenzen des Universitätslebens“ wären ebenfalls für seine Charakteristik benutzt worden, dann seine Lieblingsneigungen, z. B. Taubenjokelei.

f) Charakteristik durch Urteil anderer Personen.

Diese Charakterisierungsart ist in den „epischen Studien“ nicht weiter besprochen. Eine Stelle der „Shakespearestudien“, die diese „innere Kritik“ behandelt, wurde bereits oben zitiert. Doch würde es durchaus falsch sein, aus dem Fehlen der Theorien hierüber Schlüsse auf ein beabsichtigtes Vermeiden dieses Charakterisierungsmittels zu ziehen. Im Gegenteil darf man wohl annehmen, daß gerade dieses Mittel bei der großen Wichtigkeit, die Ludwig dem Dialog für den Roman zuerkannte, ausgiebig verwandt worden wäre.

Schluß.

Die Technik nach den Studien verglichen mit der Technik der Erzählungen.

Es sei nun zum Schlusse noch untersucht, wie ein Roman, den Ludwig auf Grund der Studien geschaffen hätte, sich von den ausgeführten Erzählungen der früheren Jahren unterschieden haben würde.

Der Stil wäre derselbe geblieben. Ein Realismus, der nicht am Zufälligen und Singulären hängen bleibt, (also kein Naturalismus) sondern ein auf das Typische und Wesentliche gerichteter Realismus, wie wir ihn oben bezeichnet haben, ein stilvoller Realismus.

Im Gegensatz zu den Erzählungen wäre nicht auf Einheit in Zeit und Ort gesehen worden, sondern eine möglichst große Abwechselung in den Motiven usw. erstrebt worden. Eine Begebenheit (nicht wie in „Zwischen Himmel und Erde" auch in der „Heiterethei" die aus den Charakteren sich entwickelnde Handlung) ist die Hauptsache. Handlung verlangt das Drama, der Roman Begebenheiten. Nur für die kleine Novelle ist möglichste Innerlichkeit erforderlich, der große Roman braucht eine gewisse Äußerlichkeit, um nicht zu ermüden.

Die retardierenden Motive müssen im Roman überwiegen. Hierin also läge ein Hauptunterschied von „Zwischen Himmel und Erde", wo gerade die vorwärtsdrängenden Motive überwogen. Eher hätte die „Heiterethei" dem entsprochen, wo wir retardierende, die Handlung von ihrem Ziele entfernende Motive genug haben.

Durch eine möglichst große Anzahl von Personen und Charakteren soll ein recht vollständiges Weltbild gegeben werden. Dabei muß bei dem Romanmenschen immer der Zusammenhang mit der Umgebung, der Zeit zc. klargelegt werden. Auch diesen Forderungen entsprach besonders „Zwischen Himmel und Erde" nicht, vielmehr sind hier die Figuren durchaus Dramenfiguren.

Daraus folgt die starke Betonung des „Historischen" in den Studien und in der Tat trug sich Ludwig auch mit Plänen zu einem historischen Roman, der in der Vergangenheit spielen sollte,

während im allgemeinen freilich für ihn historisch und vergangenheitlich nicht identisch war. Auch hier wäre also die „Heiterethei“ dem Ideale Ludwigs immerhin näher gekommen als „Zwischen Himmel und Erde“.

Schon durch das Ausschalten der Einheit in Ort und Zeit, durch die erstrebte größere Mannigfaltigkeit des Inhalts, wäre eine viel lockerere Komposition bedingt worden, als sie sich in den Erzählungen findet. Überhaupt wäre wohl größere Länge von Ludwig erstrebt worden, wirkliche große Romane.[1]) Die Technik der Gliederung wäre sonst wohl im ganzen die gleiche geblieben. Wohl spricht Ludwig auch einmal vom biographischen Roman, auch einmal von dem scheinbar kompositionslosen, wie wir ihn oben kennzeichneten, (z. B. die „Sommerreise“ hätte hierher gehört) aber in der Hauptsache hat er doch den sich aus verschiedenen Stämmen aufbauenden, durch eine Begebenheit zusammengehaltenen Roman im Auge, dem ja auch fast alle die fertigen Erzählungen angehörten.

Die Spannung wäre mehr in der Art der Heiterethei eine äußere, eine Spannung der Neugier geworden. Diese Spannung der Neugier betrachtet Ludwig als spezifisch episch: Durch die gewaltige, überwiegend innere Spannung dagegen hätte sich „Zwischen Himmel und Erde“ mehr dem Drama angenähert, war also nach Ludwigs Theorie auch hierin unepisch.

Auch die Behandlung der Sprache wäre eine andere geworden, als sie früher, besonders in „Zwischen Himmel und Erde“, uns entgegengetreten war. Zwar wäre die reichliche Verwendung von

---

1) Es ist oben absichtlich die Frage, ob man Werke wie die „Heiterethei“ oder „Zwischen Himmel und Erde“ besser als Roman oder Novelle bezeichnet, nicht berührt worden. Denn ein ganz sicheres Unterschiedsmerkmal gibt es ja nicht, der Theorien darüber sind auch zu viele, um sie hier zu erörtern. Manche Theoretiker leugnen überhaupt einen tieferen Wesensunterschied und nehmen allein die größere oder geringere Länge des Werkes als maßgebend für die Bezeichnung an. Aber auch hierin kann man bei diesen Werken Ludwigs verschiedener Meinung sein, sie stehen auf der Grenze. Es ist daher einfach die von Ludwig selbst meist verwandte Bezeichnung: „Erzählung“ gebraucht worden, wodurch meist eine gewisse Schlichtheit angedeutet wird. Die ersten Prosawerke sind übrigens von Ludwig selbst Novellen genannt.

Figuren aller Art, auch der ausgeführten Gleichnisse beibehalten worden. Dagegen werden die kurzen Sätze, die wir als für „Zwischen Himmel und Erde" besonders charakteristisch fanden, streng verworfen.

Die Persönlichkeit des Dichters hätte sich hauptsächlich in der humorvollen Betrachtung von Menschen und Welt, die angestrebt werden sollte, geltend gemacht, auch hierin mehr wie in der „Heiterethei", als in „Zwischen Himmel und Erde".

Der Vortrag soll vor allem behaglich und ruhig sein, was man auch von dem in „Zwischen Himmel und Erde" gerade nicht sagen kann. Ein Hauptmittel zur Behaglichkeit ist der Dialog. Dieser hätte sich von dem in „Zwischen Himmel und Erde" stark unterschieden, wäre eher mit dem in der „Heiterethei" zu vergleichen gewesen. Denn in „Zwischen Himmel und Erde" war der Dialog ausschließlich dramatisch, während der epische Dialog retardierend wirken soll, sich ins Detail verbreiten überhaupt viel ausführlicher sein soll.

Direkte psychologische Analyse, wie wir sie in „Zwischen Himmel und Erde" fanden, wäre nicht ganz ausgeschieden worden, doch deutet nichts darauf hin, daß sie in solcher Ausdehnung wie dort verwendet worden wäre.

Vielleicht hätte Ludwig auch Icherzählungen gegeben, deren Vorzüge er hervorhebt. Daneben allerdings preist er ebenso die szenische Erzählung, welcher Art fast alle früheren Erzählungen angehörten, und sucht zuletzt eine Erzählungsart, die die Vorzüge beider Arten vereinigt.

Situationsschilderungen wären ebenfalls wieder ausführlich gegeben worden, nicht jedoch um mit Spezialkenntnissen zu prunken.

Nicht weniger als in den Erzählungen wären äußere Charakteristik und Mimik berücksichtigt worden.

Von den Mitteln der inneren Charakteristik wird die Charakterskizze als unkünstlerisch verpönt. Dagegen wird die Charakteristik durch Detailhandlung und Kontrastwirkung, besonders aber die durch Redeweise und Gedankenkreis besonders empfohlen. Diese Arten alle fanden wir wohl sehr ausführlich in der Heiterethei,

dagegen sehr spärlich nur in „Zwischen Himmel und Erde“ verwandt.

Im allgemeinen können wir also annehmen, daß viel mehr als „Zwischen Himmel und Erde“ die Heiterethei dem späteren Ideale des Dichters entsprochen hätte. Besonders die Technik wäre in der Hauptsache nicht viel abgewichen. Die Hauptunterschiede sind mehr stofflicher Natur. Ludwig hätte seinen geplanten Romanen viel größere Weite gegeben. Sie wären Weltbilder großen Stiles geworden, mit der größten Mannigfaltigkeit des Stoffes.

Mehr können wir nicht ergründen. Wir können nur mit tiefem Bedauern der Keime zu sicherlich großen und schönen Werken gedenken, die mit diesem Dichter begraben wurden.

Uebersicht der wichtigsten benutzten und zitierten Werke.

B. Auerbach. Schwarzwälder Dorfgeschichten. 8 Bde. (1871).
J. Bächtold: G. Kellers Leben. 3 Bde. (1893—1898).
Baldensperger: Euphorion VII, 792 ff.
A. Bartels: O. Ludwigs Werke. 6 Bde. (o. J.)
Bellini: La Sonnambula.
Cervantes: Don Quijote.
Ch. Dickens: Romane. (Versch. Ausgaben.) Zit. Übers. v. Spitta, Meyers Volksbücher.
G. Flaubert: Romane.
G. Freytag: Romane.
— — —: O. Ludwig. (Ges. Werke XVI.)
Goethe: Werke. (Zit. Hempel.)
J. Gotthelf: Ges. Werke. 1856.
R. Gottschall: In Unsre Zeit. 1870. Bd. I 700 f.
W. Greiner: Das Hausgesinde. Diss. Jena 1908.
O. Gensichen: Bühnenbearb. von „Zwischen Himmel und Erde“.
Hebbel: Werke.
M. Heydrich: Nachlaßschriften O. Ludwigs. 2 Bde.
Holtei: eb. Briefe an Tieck. 4 Bde.
E. T. A. Hoffmann: Ges. Schriften. 12 Bde. Zit. Phantasiestücke.
V. Hugo: Notre Dame de Paris.
Jean Paul: Romane.
Iffland: Die Jäger.
Immermann: Münchhausen.
Gottfr. Keller: Novellen.
Kleist: Werke.
Klinger: Zwillinge.
Kotzebue: Der Rehbock.
Lamprecht: Zur jüngsten deutschen Vergangenheit. Bd. I.
Leisewitz: Julius von Tarent.
Leyh: Stud. z. Technik der Novelle b. G. Keller. Diss. Tüb.

